





Heft 46.

STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

VON JAN VAN EYK BIS HIERONYMUS BOSCH

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN
LANDSCHAFTSMALEREI

VON

FORTUNAT VON SCHUBERT-SOLDERN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. ℳ 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50

12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text u. 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

VON JAN VAN EYK
BIS HIERONYMUS BOSCH.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
46. HEFT.

VON JAN VAN EYK BIS HIERONYMUS BOSCH.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN LANDSCHAFTSMALEREI

VON

FORTUNAT VON SCHUBERT-SOLDERN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

MEINEM LEHRER

PROFESSOR ALOYS RIEGL

IN DANKBARER ERINNERUNG

GEWIDMET

VORWORT DES VERFASSERS.

In der vorliegenden Arbeit soll an der Hand charakteristischer Beispiele auseinandergesetzt werden, wie sich die niederländische Kunst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts allmählich von dem Banne der mittelalterlichen Tradition befreit, wie sie sich das Verständnis für das Wesen und die Aufgaben der Landschaftsmalerei zu eigen macht und wie die verschiedenen Schulen und bedeutendern Meister zum Teil auf gesonderten Wegen diesem Ziele zustreben und auf diese Weise das ihrige zur Lösung des Problems beitragen.

Es war ursprünglich meine Absicht eine Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts zu veröffentlichen. Der Gegenstand selbst zwang mich auf die voraufgehende Epoche zurückzugreifen und so die Beobachtungen Ludwig Kämmerers, die er in knapper Form, in seiner Arbeit «Die Landschaft in der deutschen Kunst» niedergelegt hat in einigen Punkten zu ergänzen. Es sind die Resultate dieser Vorstudien, die ich hier zunächst der Oeffentlichkeit übergebe. Allen, welche mich durch Rat und Mitteilungen unterstützten spreche ich meinen verbindlichsten Dank aus.

Dresden, im Juni 1903.

ERSTES KAPITEL.

Scheinbar ohne Vorläufer, ein gewaltiger Markstein in der Entwicklung der bildenden Kunst, steht der Genter Altar da gleichsam als das Alpha der gesamten niederländischen Tafelmalerei, die mit dem Auftreten der Brüder van Eyk unvermittelt aus dem Dunkel mittelalterlichen Zunftwesens emporzutauchen scheint, um der italienischen Schwesterkunst sofort ebenbürtig an die Seite zu treten. So rätselhaft erschien den spätereren Generationen dieses plötzliche Entstehen einer schon in ihren Anfängen hoch entwickelten Kunst, dass sie deren Schöpfer wie Nationalhelden mit einem Kreis von Legenden umwoben und die grosse künstlerische Vollkommenheit ihrer Werke mit dem Besitze eines Geheimnisses zu erklären suchten, welches sorgfältig Uneingeweihten gegenüber gehütet wurde.

Auch in Italien vollzieht sich um die gleiche Zeit jene gewaltige Umwandlung in den Kunstanschauungen, als deren Bahnbrecher auf dem Gebiete der Malerei Masaccio[1] auftritt. So grundlegend aber auch die Neuerungen sein mögen, die die Malerei diesem Meister in Bezug auf die Komposition, die Einführung der Linearperspektive und das direkte Studium nach der Natur verdankt, sein Auftreten wirkt nicht so überraschend wie

---

[1] Wolfg. Kallab: Die Toscanische Landschaftsmalerei im 14. u. 15. Jahrhundert, ihre Entstehung und ihre Entwicklung. Jahrb. der Kunstsamml. d. A. H. Kaiserhauses. Jahrg. 1900. — Johannes Guthmann: Die Landschaftsmalerei der toscanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig: Hiersemann 1902.

das der Brüder van Eyk, denn die Denkmale italienischer Malerei leiten in fast ununterbrochener Kette bis zu ihrem Ursprung der römischen Kunst zurück und die Kirchen und öffentlichen Bauten Italiens mit ihrem Freskenschmuck, sowie die grossen Gemäldesammlungen Europas legen hinreichend Zeugnis davon ab, dass auch vor Masaccio die Malerei blühte, dass auch vor seinem Auftreten Werke von grundlegender Bedeutung geschaffen wurden.

Anders bei den Brüdern van Eyk. Hier liegt die ihnen voraufgehende Entwicklung nicht so klar vor Augen, es fehlt an monumentalen Bildwerken, welche Aufschluss über das Aufkeimen einer neuen Kunstrichtung geben würden und der Faden der ihre Werke mit der Vergangenheit verbindet scheint plötzlich abzureissen. Und doch zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass auch sie ihre Vorgänger hatten, welche Stein auf Stein fügend die Vorbedingungen zu jenem Aufschwung schufen, welchen die niederländische Tafelmalerei in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts nehmen sollte. Nur ist es nicht der Wandschmuck der Kirchen, welcher Zeugnis hievon ablegen würde, sondern die ganze Arbeit der vorhergehenden Künstlergenerationen ist in den Miniaturhandschriften der vor-van Eykschen Epoche niedergelegt, die sich an künstlerischem Wert zum Teil mit den Darstellungen des Genter Altarwerkes messen können, ja sie in mancher Hinsicht noch übertreffen.

Diese Entstehung der niederländischen Tafelmalerei aus der Buchkunst verrät sich noch deutlich in den Arbeiten der Meister des 15. Jahrhunderts, deren Hang zur miniaturartigen Darstellung, d. h. also zu einer Wiedergabe des Gegenstandes, welche die Betrachtung aus nächster Nähe voraussetzt, fast überall hervortritt. Die Wechselbeziehungen zwischen der Miniatur- und der Tafelmalerei dauern während des ganzen 15. Jahrhunderts fort und obzwar die letztere in dieser Epoche bereits die Führung übernommen hat, gibt es doch keinen Fortschritt der einen, der nicht seine Wirkung auch auf die Entwicklung der andern geübt hätte. Und wenn noch gegen das Ende des 16. Jahrhunderts ein Meister wie Hans Bol[1] den vollkommensten Ausdruck seines Könnens in der Miniaturmalerei sucht, wenn ein Gillis van Co-

[1] Carel v. Mander, Franz. Ausg. II, p. 56.

ninxloo oder ein Jan Brueghel d. Aeltere, zuweilen auf dieses Fach zurückgreifen, so beweist dies nur, dass auch in ihnen noch der Buchmaler lebendig war. Auch dürfte es kein Zufall sein, dass die Kleinmalerei gerade in den Niederlanden als selbständiges Fach zur Ausbildung gelangte, dass sie im 17. Jahrhundert daselbst ihre vornehmste Pflegestätte fand und eine Höhe der Vollkommenheit erreichte, die in mancher Hinsicht noch heute unübertroffen dasteht.

Die Buchmaler des beginnenden 14. Jahrhunderts kennen eine Landschafts- und Raumdarstellung in unserem Sinne nicht; ihre Kompositionen sind vorwiegend zweidimensional; das Vor- und Hintereinander wird durch Deckung beziehungsweise Ueberschneidung in der Fläche, eventuell durch Uebereinanderstellung ausgedrückt und die perspektivische Ebene dort, wo ihre Darstellung nicht umgangen werden kann dem Beschauer in der Frontalansicht gezeigt. Dementsprechend ist auch die Landschaft nicht räumlich aufgefasst, und wird insoweit sie sich in der dritten Dimension erstreckt nicht dargestellt. Das Terrain, auf welchem der darzustellende Vorgang stattfindet, also die perspektivische Ebene der Erdoberfläche, wird bei einfacheren Kompositionen als schmaler grüner oder brauner Streifen wiedergegeben, bei komplizierteren aber, die eine Anordnung der Figuren in verschiedenen Raumtiefen erfordern, in mehrere übereinander liegende Streifen zerlegt, die den Gründen in den höher entwickelten Landschaften entsprechen, oder schliesslich dort angedeutet, wo es den Figuren oder Landschaftsmotiven als Fusspunkt dient, also in einzelne voneinander ganz unabhängige Stücke zerrissen. Nur dort, wo der Gegenstand die Wiedergabe einer perspektivischen Ebene erfordert, wird dieselbe in der oben angedeuteten Weise als Frontalebene abgebildet. Die Landschaftsmalerei des 14. Jahrhunderts beschränkt sich daher hauptsächlich auf die Darstellung solcher Objekte, welche sich mit Hilfe der beiden ersten Dimensionen wiedergeben lassen, für deren Darstellung neben der Tiefen- auch die Höhen- und Breitenausdehnung massgebend ist, die sich also in den beiden letztgenannten Rich-

tungen auf der Erdoberfläche erheben. Derartige Motive setzt der Buchmaler in der Fläche einfach neben- oder übereinander, ohne ihr räumliches Verhältnis zueinander auf andere Weise auszudrücken. Das Einzelmotiv hat also eine durchaus raumandeutende Funktion, es vertritt ein Stück landschaftlichen Raums. Den mittelalterlichen Buchmalern lag es fern, so weit über die Grenzen der reinen Textillustration hinauszugehen, dass sie ein zusammenhängendes Landschaftsbild dargestellt hätten, ein Vorgang, der schon ein gewisses Abstrahieren vom eigentlichen Thema der Darstellung erfordert haben würde. Ihr Streben war vor Allem darauf gerichtet, die im Texte geschilderten Vorgänge klar und fasslich zu veranschaulichen und dementsprechend wurde auch alles weggelassen, was mit der Erreichung dieses Zweckes nicht im direkten Zusammenhange stand. Diesem Grundsatze gemäss ist das landschaftliche Motiv dem figürlichen in jeder Weise untergeordnet, ausschliesslich auf dieses bezogen und es wird nur das zur Darstellung gebracht, was in Verbindung mit dem figürlichen Vorgange steht, was zur Andeutung des Schauplatzes unumgänglich notwendig ist. So ist selbst noch in den Miniaturhandschriften des beginnenden 15. Jahrhunderts der Gold- oder Schachbrettgrund häufig in Anwendung und der Himmel wird nur dort, wo er im Texte ausdrücklich erwähnt ist oder wo die handelnden Personen in irgend welche Verbindung mit ihm gebracht sind, wie beispielsweise in der Bible Historiale des Guyart Desmoulins Nr. 88 neu, der Brüsseler Bibliothek entweder als blauer Grund oder als blaues wolkenartiges Gebilde im Zenith dargestellt. Auch das Einzelmotiv selbst wird dem Streben nach möglichst grosser Klarheit und Uebersichtlichkeit gemäss nicht in seiner Gesamterscheinung wiedergegeben, sondern gleichsam in seine einzelnen Teile zerlegt. So sind die Bäume häufig durch einige übermässig gross in die kreisförmige oder ovale Krone hineingemalte Blätter charakterisiert. Dem Zwecke der Klarheit und Uebersichtlichkeit dient schliesslich auch die Farbe, indem sie nicht so sehr dazu verwendet wird, die Dinge in ihrer natürlichen äussern Erscheinung wiederzugeben, sondern hauptsächlich dazu dient, sie untereinander zu unterscheiden und von ihrem Hintergrunde loszulösen. Kurz in den Landschaftsdarstellungen des beginnenden 14. Jahrhunderts herrscht noch ein der Bilderschrift verwandtes Verfahren vor, welches analog der

Hieroglyphenschrift gewisse Begriffe durch sie sinnbildlich veranschaulichende Zeichen ausdrückt. So wird die Landschaft durch einige Bäume, das Wasser durch einige Wellenlinie, der Himmel durch eine blaue Wolke der Baum durch seine Blätter, also immer die Gesamtheit durch einen ihrer Bestandteile veranschaulicht.

Zusammenhängende Raumkompositionen beginnen sich erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu entwickeln, in welcher Epoche die Versuche ausgedehntere Landschaftsdarstellungen als Hintergründe für die figürlichen anzubringen, immer häufiger werden und das Bestreben immer stärker hervortritt, den Raum zu vertiefen. Die Buchmaler sind um diese Zeit allerdings weit entfernt davon, ein einheitliches Landschaftsbild selbst in der Art der Tafelmaler des 15. Jahrhunderts zu geben. Ihre Arbeiten stehen vielmehr noch auf dem Standpunkt der mittelalterlichen Vordergrundlandschaften, in denen naturgemäss das Hauptgewicht auf der Darstellung des Einzelobjektes liegen musste. In der Raumkunst macht sich das Prinzip der zwei dimensionalen Darstellungsweise noch immer sehr merklich geltend, nur dass an Stelle der einheitlichen Fläche mehrere flache Landschaftskulissen treten, welche dadurch dass sie einander überschneiden und sich gegenseitig decken die Vorstellung des Vor- und Hintereinander hervorrufen. Ein wesentlicher Fortschritt muss jedoch darin erblickt werden, dass an Stelle der ausschliesslich im Dienste der Textinterpretation stehenden Landschaftsdarstellung, eine davon unabhängige tritt, d. h. also eine solche, welche ihre Entstehung nicht mehr ausschliesslich dem geschriebenen Wort verdankt, sondern dem hievon ganz unabhängigen Bedürfnis des Künstlers entspringt, die Reize und Erscheinungen der freien Natur zu schildern und die Handlung dem Leben und der Wirklichkeit näher zu bringen.

Auf dieser Stufe der Entwicklung steht die um 1375 vollendete französische Uebersetzung der Civitas Dei des Hl. Augustinus,[1] deren Landschaftskompositionen im wesentlichen bereits die gleichen Elemente des Aufbaus zeigen, wie die Landschaften des Genter Altars. Ueber dem niedrig liegenden Vordergrund-

[1] Brüssel. Bibl. de Bourgogne 9005. Vergl. auch Kämmerer. Die Landschaft in der deutschen Kunst. 1886. p. 36.

podium erheben sich zunächst die für die bildlichen Darstellungen dieser Epoche charakteristischen Treppenfelsen, dann folgen mehrere Reihen einander überschneidender Hügel, hinter denen sich die Türme und Zinnen monumentaler Bauten in scharfen Silhouetten über dem Horizont erheben.

Wie bei allen Darstellungen dieser Epoche ist der Vordergrund ungemein tief gelegt und die rückwärtigen Teile der Landschaft steigen hinter diesem als flache Kulissen an. Das mittelalterliche Prinzip der Uebereinander- statt der Hintereinanderdarstellung ist also hier durch den gebirgigen Charakter der Landschaft begründet und die einheitliche Fläche beziehungsweise der einfache Terrainstreifen hat einer Reihe von sich übereinander aufbauenden, sich aufeinander projizierenden Terrainprofilen Platz gemacht. Im Uebrigen kann von einer Beobachtung der Gesetze der Linearperspektive nicht die Rede sein. Der Standpunkt des Beschauers ist nicht einmal in Näherungswerten angegeben, eine Gliederung der Landschaft durch nach der Tiefe leitende Richtungsmotive ist nicht durchgeführt und die perspektivische Verjüngung der Objekte nach dem Hintergrund zu nicht einmal angedeutet. Es zeigt sich vielmehr häufig gerade die entgegengesetzte Erscheinung, dass die landschaftlichen Motive gegen den Hintergrund zu an Grösse zunehmen. So sind die Bäume, welche im äussersten Vordergrund des Titelbildes angebracht sind um ein Bedeutendes kleiner als diejenigen, welche auf den sich dahinter erhebenden Gebirgskämmen sichtbar werden.

Auch hierin äussert sich das Unvermögen des Künstlers die Landschaft als ein Ganzes wiederzugeben. Er geht überall noch von der Darstellung der Einzelobjekte aus, und wenn er auch bestrebt ist, dieselben zu grösseren Gruppen zu vereinigen, so ist doch der Zusammenhang der Motive, die hier willkürlich zu einem Landschaftsbild zusammengesetzt werden, ein ungemein loser. Jedes dieser einzelnen Motive ist nur für sich aufgefasst, für sich wiedergegeben und nicht im Zusammenhang mit den andern als Teil des Ganzen gesehen. Bei der Wiedergabe der Landschaft dient nicht als Richtschnur, wie sich eine solche dem Auge des Beschauers in der freien Natur darstellen würde, sondern es sind fast ausschliesslich Rücksichten auf eine möglichst weitgehende Ausnützung des Raums, sowie das Bestreben massgebend, jedes

einzelne Objekt klar zur Anschauung zu bringen, beziehungsweise von den andern zu unterscheiden. Hierin ist wohl auch der Grund für das Fehlen eines einheitlichen Grössenmassstabes zu suchen, welches sich nicht bloss in dem Missverhältnis zwischen figürlichen und landschaftlichen Motiven, (die Gestalt des Heiligen auf dem Titelbilde des ersten Bandes übertrifft die sie umgebenden Bäume um das vierfache an Grösse), sondern auch in dem Missverhältnis der landschaftlichen Motive untereinander äussert. So sind beispielsweise die Bäume häufig eben so gross wie die Gebirge, auf welchen sie stehen und die Städtchen, welche auf den Berggipfeln sichtbar werden verhalten sich zu jenen wie Kinderspielzeug zu wirklichen Bäumen. Auch die schon erwähnte Verkleinerung der landschaftlichen Motive nach dem Vordergrunde zu findet ihre Erklärung in dem Zweckmässigkeitsstreben, die in kleineren Dimensionen dargestellten Vordergrundmotive den freien Blick nach dem landschaftlichen Hintergrund nicht behindern zu lassen.

Das Unvermögen, das landschaftliche Terrain perspektivisch als einheitliche Fläche darzustellen, welches in der mittelalterlichen Miniaturmalerei, wie schon erwähnt zur Zerreissung in einzelne Streifen oder Fusspunkte führt, zeigt sich auch deutlich in der Augustinushandschrift. Das Bedürfnis, dem verhältnismässig flachen Vordergrundpodium eine gewisse Tiefenwirkung zu geben veranlasst den Künstler, das Gelände hier in einzelne Stücke zu zerlegen, welche wie zersplitterte Gesteinsplatten mit unregelmässigen Bruchrändern auf dem dunkeln Untergrund neben und übereinander zu liegen scheinen, und durch ihr wechselseitiges Ineinander- und Uebereinandergreifen, die Vorstellung eines räumlichen Zurückgehens hervorrufen sollen.

Dem Zwecke die einzelnen Bestandteile der Landschaft voneinander loszulösen und zu unterscheiden dient auch das Kolorit. Im Titelbilde des zweiten Bandes der in Rede stehenden Handschrift, sind die Hügelreihen, welche sich im Hintergrund übereinander aufbauen in den mannigfaltigsten Farben gehalten; man begegnet hier grünen blauen gelben und braunen Höhenzügen; überall vermeidet der Künstler das Zusammentreffen gleichartiger Töne auf das Sorgfältigste und schiebt sogar an einer Stelle, wo er mit der angeführten Farbenskala nicht ausreicht, einen goldenen

Hügel ein. Noch deutlicher tritt diese Erscheinung in einer andern Miniaturenhandschrift der Brüsseler Bibliothek der „Histoire du fort roi Alexandre“[1] hervor, deren Entstehung bereits in die Mitte des 15. Jahrhunderts fällt. Die Hügelreihen, welche hier den landschaftlichen Hintergrund bilden, zeigen fast alle Farben des Spektrums vom Rot bis zum Violett und ihre Zusammenstellung ist fast bei jedem Bild eine andere.

Ebensowenig wie in der Farbengebung ist auch in der Lichtführung irgend welche Einheitlichkeit erreicht. In den Miniaturen der Augustinushandschrift ist wohl die einseitige Beleuchtung der Baumkronen mit einer gewissen Konsequenz durchgeführt, doch ist der Künstler noch nicht im stande diesen durch richtige Verteilung von Licht und Schatten, Körper und Rundung zu geben, und die Lichter machen mehr den Eindruck farblicher Unterschiede als verschiedener Beleuchtungsgrade. Im übrigen ist die Lichtführung, und zwar besonders in bezug auf die Behandlung des landschaftlichen Geländes eine vollständig willkürliche. Jedes einzelne Terrainstück hat seine eigene Lichtquelle, ist ganz unabhängig von den andern abgetönt, nirgend ist der Versuch gemacht die Modellierung der Einzelobjekte den im Bildraum herrschenden allgemeinen Lichtverhältnissen anzupassen und nur das eine ist angestrebt, dass jedes für sich als Körper erscheine.

Die andeutende Darstellungsweise, macht sich sowohl in der Augustinushandschrift als auch in vielen andern Buchmalereien dieser Epoche bemerkbar, nur findet sie nicht mehr bei der Darstellung des Einzelmotivs Anwendung, sondern dient hauptsächlich zur Andeutung grösserer Motivengruppen, wie beispielsweise des Waldes oder der Bewaldung eines Hügels, die durch eine Baumgruppe bestehend aus vier oder fünf Stämmen mit gemeinsamer Krone versinnbildlicht werden.

Charakteristisch für den Stil des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts ist die Behandlung der Einzelmotive, die deutlich das Eindringen der italienischen Formensprache verrät. Besonders die Bäume mit ihren in mehrere Zipfel auslaufenden Kronen erinnern stark an die Baumtypen, welche für Giotto

[1] Nr. 11104—11105.

und seine Schule charakteristisch sind und auf denselben Ursprung weisen jene eigentümlichen Felsformationen hin, die eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den byzantinischen und mittelalterlich italienischen Treppenfelsen zeigen.[1]

Zeitlich und stilistisch nahe stehen der erwähnten Handschrift die beiden dem Melchior Broederlaem[2] zugeschriebenen Tafelbilder auf den Aussenflügeln des sogenannten tragbaren Altars der Herzoge von Burgund im Museum zu Dijon. Die schon erwähnten Mängel im Aufbau, das steile Ansteigen des Geländes nach rückwärts, das Missverhältnis zwischen Figur und Landschaftsmotiv und die Verkleinerung des Landschaftsmotivs nach dem Vordergrunde zu machen sich auch hier bemerkbar. Ein gewisser Fortschritt zeigt sich jedoch in der Art und Weise wie der Künstler die Wirkung des räumlichen Zurückgehens der Landschaft hervorzubringen sucht, indem er dieselbe in mehrere steil abfallende Terrassen zerlegt, welche sich übereinander aufbauen und in senkrechten Felsstufen gegen vorn abfallen. Die Raumwirkung wird also nicht durch Projektion flacher Terrainprofile aufeinander erzielt, sondern durch stufenförmiges Abschrägen des Geländes und es tritt sonach an die Stelle der reinen Frontalebene die geneigte Böschung.

Die wichtigste Neuerung aber liegt auf dem Gebiete der Lichtführung. Die Einfallsrichtung des Lichts ist für beide Bildertafeln die gleiche und in beiden mit peinlicher Konsequenz durchgeführt. Viel früher als in der burgundischen Buchmalerei begegnen wir dieser Erscheinung bei den italienischen Künstlern, die entsprechend der Bestimmung ihrer Werke, Kirchen und Paläste zu zieren, schon bei deren Ausführung mit bereits vorhandenen Lichtquellen, mit einer durch die Lichtverhältnisse des zu schmückenden Raums gegebenen Einfallsrichtung des Lichts zu rechnen und sich diesen Faktoren schon in einer verhältnismässig frühen Zeit anzupassen gelernt hatten. So sind beispielsweise die Wandgemälde Giottos und Taddeo Gaddis in St. Croce

[1] Vgl. W. Kallab a. a. O. u. J. Guthmann a. a. O.

[2] Edgar Baes: Histoire de la peinture de paysage 14.—15. siècle Gand 1878. — Edgar Baes: Recherches sur les origines de l'art flamand. Bull. d. comm. roy. d'art et d'archéologie 1885.

zu Florenz, die Fresken des ersteren in der Arena zu Padua und andere mehr in ihrer Beleuchtung ganz genau nach der Lage der Fensteröffnungen orientiert, von welchen sie ihr Licht erhalten. Ganz anders lagen die Verhältnisse bei der französisch-flandrischen Buchmalerei. Hier war die Einfallsrichtung des Lichts nicht gegeben, der Künstler konnte naturgemäss mit ihr nicht als mit einer vorhandenen Grösse rechnen, und die Bedingungen für die Entwicklung eines einheitlichen Beleuchtungssystems waren dementsprechend viel ungünstiger. Wie sich im Vergleich damit die Verhältnisse bei der Tafel- und Wandmalerei gestaltet haben mochten lässt sich bei dem Mangel von auf uns gekommenen Werken nicht mit Sicherheit nachweisen, jedenfalls dürften aber bei der Schaffung der in Rede stehenden Dijoner Altarflügel dieselben Faktoren mitgesprochen haben, wie in der italienischen Kunst. Im übrigen versteht es auch Melchior Broederlaem nicht den Lichtwerten entsprechende Schattenwerte gegenüberzustellen, so dass seinen Werken der Eindruck natürlichen Lichts zum grössten Teil verloren geht.

Dass auch er sich nicht frei von italienischen Einflüssen gehalten hat, zeigt die Behandlung der Bäume und die Struktur der Felsen, deren Verwandtschaft mit der Formengebung eines Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi oder Simone Martini nicht zu verkennen ist. Auch gleicht die Architektur mit ihren Kuppelbauten mit ihren luftigen von schlanken Säulen getragenen Hallen weit mehr den Architekturen der giottesken Schule, als zeitgenössischen französischen oder burgundischen Bauwerken.

Weit über diese ersten Anfänge hinaus gehen sowohl, was die Raumgestaltung und Komposition, als auch die Farbengebung und Stimmung der Landschaft betrifft, die Buchmalereien des beginnenden 15. Jahrhunderts, unter denen wiederum die Horarien des Herzogs von Berry den ersten Rang einnehmen. Der landschaftliche Raum besteht hier nicht mehr wie in der Augustinus-Handschrift ausschliesslich aus sich gegeneinander projizierenden Terrainsilhouetten, wenngleich die Ueberschneidung noch immer eines der wichtigsten Mittel zur Vertiefung des Raumes bildet, sondern es beginnen sich daneben bereits gewisse nach der Tiefe leitende Motive zu entwickeln, welche dem Künstler die Möglichkeit geben, nicht bloss die Tatsache des räumlichen Hintereinander

zum Ausdruck zu bringen, sondern auch den Abstand der einzelnen Objekte voneinander und ihre Lage im Raum anzudeuten. An Stelle der reinen Profildarstellung tritt die geneigte Fläche, ja zuweilen sogar die Ebene, die ihre räumliche Gliederung durch seitlich einspringende Kulissen oder durch Teilung in einzelne horizontale Terrainstufen oder Gründe erhält. Auch in der Farbengebung drückt sich das Erwachen des Verständnisses für das Wesen des Raumes aus. Die Farbe verliert allmählich ihre Bedeutung als Unterscheidungsmittel, da dem Künstler andere Behelfe zur Loslösung der in verschiedenen Raumtiefen hintereinander stehenden Motive voneinander zur Verfügung stehen. In den Horarien des Herzogs von Berry finden sich bereits ausgesprochene Tongemälde, in denen alle Teile der dargestellten Landschaft auf eine bestimmte einheitliche Farbenwirkung berechnet sind und eine das Ganze beherrschende Stimmung angestrebt wird. Diese Freude an landschaftlichen Stimmungsbildern zeigt sich vor allem in den Jahreszeiten-Bildern, die als erste Versuche gelten können, von der rein sinnbildlichen Darstellungsweise durch Wiedergabe von dem Jahreszeitenwechsel unterworfenen Objekten der freien Natur, von typischen Erzeugnissen der Jahreszeiten oder von auf dieselben bezug habenden Beschäftigungen, zur Darstellung ihrer Wirkung auf das Aussehen und die Stimmung der freien Natur beziehungsweise der Landschaft überzugehen. Auch die Vedute tritt in der französisch-flandrischen Buchmalerei hier zum ersten Male als zusammenhängende Raumdarstellung als Landschaftsbild auf, wenn sie auch wie in der italienische Freskomalerei der giottesken Periode hauptsächlich durch für die betreffende Oertlichkeit charakteristische Bauwerke veranschaulicht wird,[1] während die Wiedergabe der eigentlichen Landschaftsmotive der dieser Zeit eigentümlichen schematischen Behandlung unterliegt.

Viele dieser Vorzüge weist bereits das dem Jaquemart de Hesdin zugeschriebene Horarium des Herzogs von Berry[2] der Brüsseler Bibliothek auf, in dessen landschaftlichen Darstellungen wir dem ausgesprochenen Streben nach möglichster Einheitlichkeit des Tons begegnen. Sie sind grösstenteils in einem matten grünlich-

---

1 Vgl. F. Rosen, Die Natur in der Kunst.
2 Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst, p. 38.

grauen Ton gehalten, dem die Lokalfarben der einzelnen Objekte angepasst sind. Auch die Verfärbung der Gründe nach dem Horizonte zu ist deutlich zum Ausdruck gebracht, doch erscheint sie in keiner Weise als eine Wirkung der Atmosphäre sondern hat ausschliesslich den Zweck, die verschiedenen Tiefenzonen körperlich voneinander loszulösen. In diesem Sinne zeigt sich statt der den tatsächlichen Erscheinungen der freien Natur entsprechenden Aufhellung ein ausgesprochenes Abdunkeln der Landschaft nach dem Hintergrunde zu, eine der Darstellung einzelner Körper im Raum entlehnte Methode, welche sie in dem Streben sie plastisch aus ihrer Umgebung herauszuarbeiten, nach den Rändern zu abdunkeln lässt. Die Landschaft wird also auch hier nicht als einheitliches Raumgebilde sondern als Konglomerat von einzelnen Körpern aufgefasst. Den Wirkungen des Wechsels der Jahreszeiten ist zwar bereits Rechnung getragen, sie finden aber weniger in der Gesamtstimmung der Landschaft, als in der Darstellung gewisser charakteristischer Merkmale, wie besonders der ihres Blätterschmucks beraubten Bäume, ihren Ausdruck, während das Aussehen und die Farbenstimmung der Landschaft in ihrer Gesamtheit unberührt bleibt.

Der perspektivischen Raumdarstellung haften noch die meisten Mängel an, deren schon bei der Besprechung der Augustinushandschrift und der Tafelbilder Melchior Broederlaems Erwähnung geschah. Der Vordergrund ist wie dort tief gelegt, die landschaftlichen Gründe steigen gegen den Horizont zu steil an, alle Teile der Landschaft sind stark in der Aufsicht und jeder unter einem besondern nur für ihn giltigen Augenpunkt dargestellt. Die perspektivische Verjüngung nach dem Hintergrunde zu ist fast eben so wenig beobachtet wie in der Augustinushandschrift, und eben so wie dort fehlt es an einem einheitlichen Grössenmassstab für figürliche und landschaftliche Motive. Dagegen treten die den Raum gliedernden, die einzelnen Teile der Landschaft organisch miteinander verbindenden Richtungsmotive, wie beispielsweise eine nach dem Hintergrund zu führende Strasse auf der Heimsuchung Mariä und der Anbetung des Kindes stärker hervor und es findet eine schärfere Trennung des Bildraums von der ihn einrahmenden Kulisse statt, wie in der Landschaft mit der Flucht nach Aegypten. Die Komposition der Landschaft wird nicht mehr

ausschliesslich durch die Rücksichten auf möglichst klare und übersichtliche Anordnung der Einzelmotive und auf möglichst weitgehende Ausnützung der Bildfläche bestimmt, das Bestreben des Künstlers ist vielmehr darauf gerichtet, ein geschlossenes durch eine leitende Idee zu einem künstlerischen Ganzen verbundenes Landschaftsbild zu schaffen. Nach Analogie der Augustinushandschrift ist das Vordergrundgelände nicht einheitlich behandelt sondern zerfällt gemäss der Methode, räumliche und organische Gesamtheiten in ihre Bestandteile zu zerlegen, in einzelne Felsplatten und Stufen. In der Wiedergabe des Einzelmotivs macht sich ein entschiedener Zug ins Naturalistische bemerkbar, und vor allem unterscheiden sich die Bäume und Felsen in ihrer Behandlung vorteilhaft von gleichen Schöpfungen der vorhergehenden Periode. Erstere sind insbesondere, was die Struktur des Astwerks betrifft, ungemein naturwahr wiedergegeben, letztere weisen nicht mehr jene rundlichen fast teigigen Formen auf wie wir sie vor allem in den beiden Altarflügeln Melchior Broederlaems kennen gelernt haben, sondern nehmen mehr die zersplitterte scharfkantige Struktur des natürlichen Felsgesteins an.

Ihren Höhepunkt erreicht die vor van Eyksche Buchkunst jedoch in den beiden Horarien des Herzogs von Berry, den Prachtstücken der Bibliothek des Schlosses Chantilly und der Biblioteca Nazionale in Turin.[1] Unter den Miniaturen des erstgenannten Manuskripts lassen sich zwei Typen von Darstellungen unterscheiden: „Die Darstellungen religiösen Inhalts einerseits, denen die meisten der bereits erwähnten Mängel in bezug auf räumliche Konstruktion der Landschaft anhaften, und die Kalender-Illustrationen andererseits, welche in bezug auf Raumkomposition, Naturbeobachtung, Farbengebung und Stimmung selbst unter den Malerwerken des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ihresgleichen suchen und den Künstlern dieser vorgeschrittenen Entwicklungsepoche der niederländischen Kunst wie beispielsweise den Miniaturmalern des Breviariums Grimani noch häufig als Vorbild dienen.

---

[1] Delisle: Les livres d'heures du Duc de Berry. Gazette des beaux-arts. Jahrg. 1884. — Paul Durrieu: Les débuts des van Eyk. Gazette des Beaux arts 1903. p. 1. ff. — Les Heures de Turin. Paris 1902.

Der zuerst genannte Typus erscheint sowohl den Kalenderillustrationen als auch den Buchmalereien des Brüsseler Horariums gegenüber entschieden zurückgeblieben; die Komposition und räumliche Anlage ist hier eine ganz ähnliche wie in der Augustinushandschrift; die Gründe steigen steil gegen den Horizont zu an; die Stellung der perspektivischen Ebenen der Landschaft zum Auge des Beschauers nähert sich wie dort der frontalen und selbst das Meer ist in den meisten Fällen als steil abfallende schiefe Ebene dargestellt, ein Fehler der bereits in dem Brüsseler Horarium vermieden ist. Wieder begegnet man jenen eigentümlichen dem Treppenfelsmotiv entlehnten Bergformationen, welche durch gegenseitige Ueberschneidung, das vor und hintereinander im Raum andeuten und auf denen sich wie auf Sockeln die verschiedenen Einzelmotive wie Mühlen, Schlösser, Bäume u. a. m. erheben, und wieder bilden Türme, Zinnen und monumentale Gebäude, die die Zwischenräume zwischen den Höhenzügen ausfüllen mit diesen den Abschluss gegen den Horizont. Das vollständige Fehlen eines organischen Zusammenhangs zwischen den landschaftlichen Einzelmotiven, der Mangel eines leitenden Gedankens, sowie harmonischer Linienzüge, lassen eine einheitliche Bildwirkung nicht aufkommen. Trotz des zeitweiligen Vorkommens lokaler Wahrzeichen, wie beispielsweise einiger hervorragender Gebäude der Stadt Paris in der die Begegnung der heiligen drei Könige veranschaulichenden Miniatur, ist die Landschaft durchaus abstrakt gefasst und selbst diese lokalen Anklänge sind nicht räumlich wiedergegeben, sondern einfach in der Fläche nebeneinander gestellt.

Ein reiferes Verständnis zeigt der Künstler in der farblichen Behandlung, in der er sich dem Schöpfer des Brüsseler Horariums nähert, indem auch er eine einheitliche Tonwirkung in seinen Darstellungen anstrebt, während er ihn in bezug auf die Beobachtung der Luftperspektive entschieden übertrifft. Zwar kann man von einer den Erscheinungen in der freien Natur nur einigermassen angenäherten Wiedergabe derselben nicht sprechen, aber das seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte Prinzip, die Landschaft der Tiefe nach in mehrere verschiedenfarbige Zonen zu zerlegen, ist bereits zum Durchbruch gelangt. Die Landschaft mit der Anbetung der Könige

zeigt bereits eine Tonfolge, wie wir sie in den Arbeiten Memlings, Dierk Bouts' und des Petrus Cristus wiederfinden werden; auf den grauen Vordergrund folgt eine braune, dann eine grüne und endlich als Abschluss gegen den Horizont eine blaue Zone. In der Lichtführung zeigt sich darin eine ungleich grössere Einheitlichkeit, dass die seitliche Beleuchtung in allen Miniaturen mit grosser Konsequenz durchgeführt ist. Ja der Künstler geht in dieser Beziehung so weit, dass er für sämtliche Darstellungen des Horariums die gleiche Einfallsrichtung des Lichts wählt. Trotz dieser Konsequenz dient das Licht meist nur dazu, die einzelnen Körper aus der Bildfläche herauszumodellieren und wird dementsprechend nur insoweit berücksichtigt als es diesen Zweck erfüllt. Kräftigere Lichtkontraste sind daher wie in fast allen Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts vermieden und das vollständig zerstreute Tageslicht gewählt, welches alle Einzelformen vollkommen gleichmässig so zu sagen unparteiisch zur Anschauung bringt. Eine Durchbrechung dieses Grundsatzes für bildliche Darstellungen ein Licht zu wählen, welches sowohl der Form als der Farbe eines jeden Gegenstandes möglichst gleichmässig gerecht wird, liegt in der Einführung des Nachtstücks in das Gebiet der Buchmalerei. Wie bei den Niederländern und Franzosen des 15. Jahrhunderts, unter denen hier nur Jean Fouquet, Dierk Bouts und Gerhard David erwähnt seien, sind die sich unter nächtlichem Himmel abspielenden Szenen in einem dunkel blaugrauen Ton gehalten, der ungefähr den Beleuchtungsverhältnissen der vorgerückten Abenddämmerung entspricht, denn ein wirkliches Nachtstück wiederzugeben, wagt der Künstler noch nicht. Der Fortschritt liegt jedoch hauptsächlich darin, dass das Aussehen der Landschaft im Ganzen sowie in ihren einzelnen Bestandteilen, in bezug auf Farbe, Modellierung und äussere Begrenzung diesen von den Wirkungen des zerstreuten Tageslichts abweichenden Beleuchtungsverhältnissen untergeordnet wird. Die Darstellung der Gefangennahme Christi am Oelberge zeigt die Figuren sowohl als auch die Landschaftsmotive in ganz verwaschenen Umrissen und verschwommener Modellierung und die Einzelfarben sind vollständig dem dämmerigen blau gewichen, welches über der ganzen Szene liegt. Das Licht, welches bisher durch die Helligkeit und Farbe der einzelnen Bestandteile der Landschaft bedingt war, tritt

also hier zum ersten Male als Faktor höherer Ordnung, als die Erscheinung der Objekte bedingendes Element auf.

Die Monatsbilder des in Rede stehenden Manuskripts unterscheiden sich von dessen religiösen Darstellungen, sowie von den übrigen Werken der zeitgenössischen Buchmalerei vor allem dadurch, dass sie geschlossene durchaus einheitliche Stimmungsbilder bringen, in denen die Wirkungen des Jahreszeitenwechsels nicht mehr durch das veränderte Aussehen einzelner Motive angedeutet werden, sondern in allen Teilen der Landschaft, in der Vegetation, im Tierleben, in der Beschäftigung der sie belebenden Menschen, in der Farbe und Luftstimmung, also in jeder Einzelheit sowohl als in der Gesamtheit zum Ausdruck kommen. Im Februar wird zum ersten Male eine Landschaft in ihrem winterlichen Kleide dargestellt, ganz in Frost erstarrt, überwölbt von einem bleigrauen Himmel, in der als einzige Farben das einförmige Weiss des Schnees und das Grau der schneefreien Teile herrschen; der April wird durch eine im hellen leuchtenden Grün prangende Frühlingslandschaft mit blühenden Bäumen versinnbildlicht, während der Dezember als Spätherbstbild mit tiefen braunen und rötlichen Farbentönen und herbstlich gefärbter Vegetation gedacht ist. Ueberall ist der Künstler bestrebt die der betreffenden Jahreszeit entsprechende Stimmung und Färbung und das ganze Leben und Weben in der freien Natur wiederzugeben. Die landschaftliche Genredarstellung, die in der Tafelmalerei erst ein volles Jahrhundert später zur vollen Ausbildung gelangen sollte, steht hier schon fertig da und die Jahreszeitenfolgen der Landschafter des 16. Jahrhunderts, insbesondere Pieter Brueghels des Aelteren scheinen an diese ersten von der Buchkunst gegebenen Anregungen anzuknüpfen.

Dass durch die veränderte Stellung der Landschaft auch die der Figur im hohen Grade berührt wird, liegt in der Natur der Sache. In dem Masse als erstere an Bedeutung gewinnt, sich zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung emporschwingt, büsst die letztere ihre bevorzugte Stellung im Raum ein und beginnt die Rolle der erläuternden und belebenden Staffage zu spielen, wenn sie auch noch immer ganz unverhältnismässig gross im Vergleich zu den Landschaftsmotiven wiedergegeben ist.

Auch die Raumkomposition selbst ist trotz mancher Mängel ungleich weiter fortgeschritten als in den religiösen Darstellungen

des in Rede stehenden und des Brüsseler Horariums. Als Abschluss gegen den Horizont wählt der Meister wohl in Anlehnung an die bereits besprochenen Kompositionstypen monumentale Gebäude[1] und diesem gradlinigen Abschluss folgend zeigt auch die übrige Landschaft zuweilen eine fast geometrisch regelmässige Einteilung in horizontale Zonen. Den Vorder- und Mittelgrund nehmen meist überraschend richtig und frei von den perspektivischen Mängeln dieser Epoche wiedergegebene ebene Flurenbilder ein, wie in der Darstellung des Juni, Juli und September. Besonders das letztgenannte Monatsbild muss als ein Meisterwerk in bezug auf Schlichtheit der Komposition und perspektivische Darstellung des landschaftlichen Raums angesehen werden. Nicht bloss die Verjüngung nach rückwärts zu ist merkwürdig richtig wiedergegeben, sondern auch der Standpunkt des Beschauers und der Verschwindungspunkt wenigstens in Annäherungswerten angegeben. Die perspektivische Ebene im Vorder- und Mittelgrund ist mit einer in dieser Zeit geradezu beispiellos dastehenden Sicherheit konstruiert und keines der auch noch in der Schule van Eyks gebräuchlichen Hilfsmittel, wie Zerlegung in einzelne stufenförmig übereinander aufgebaute Gründe oder einander überschneidende Terrainsilhouetten angewendet. Zwanglos streben hier die Fluren dem Hintergrunde zu und die Gliederung geschieht ganz im modernen Sinne nur durch die natürlichen Linienzüge des Terrains und die in diesem selbst vorhandenen Richtungsmotive. Ueberhaupt ist die Gliederung der Landschaften von einer Mannigfaltigkeit und Ungezwungenheit, wie sie nur durch direkte Wiedergabe der Natur und zwar in jedem einzelnen Fall bestimmter Lokalitäten erklärt werden kann, eine Vermutung, die ihre Bekräftigung noch durch den Umstand erfährt, dass wir in den Monumentalbauten des Hintergrundes naturgetreue Darstellungen französischer Schlösser zu erblicken haben. An die Stelle der willkürlichen aus einzelnen handwerksmässig wiedergegebenen Motiven zusammengesetzten Landschaft, ist sonach die Vedute getreten.

Wenn schon die Miniaturen der Augustinushandschrift und die beiden Altarflügel Melchior Broederlaems starke Anklänge an

---

[1] L. Kämmerer, a. a. O., p. 39.

die Schule Giottos zeigen, so liefert das Horarium des Herzogs von Berry den unumstösslichen Beweis für das Uebergreifen italienischen Kunstempfindens und italienischer Formensprache auf flandrisch-burgundischen Boden. Ueber die Person Pauls von Limburg, des vermutlichen Schöpfers dieser Miniaturen, seinen künstlerischen Werdegang und seine Mitarbeiter an dem Werke wissen wir so gut wie nichts. Eine eingehendere Betrachtung lehrt uns nur, dass die Monatsbilder und die religiösen Darstellungen zwar nicht von einer Hand herrühren können, wohl aber dass ein starker Schul- oder Werkstattzusammenhang zwischen beiden Darstellungskreisen besteht, der sich wie schon erwähnt besonders durch eine beiden gemeinsame Anlehnung an die italienisch giotteske Schule äussert. Während sich dieser Einfluss aber bei den Monatsbildern, die im übrigen durchaus von niederländischem Natur- und Kunstempfinden durchdrungen sind, ausschliesslich auf die Behandlung der Einzelformen insbesondere der Figuren erstreckt, spricht er sich bei letzteren in der Komposition sowohl als in der Auffassung des Gegenstandes aus. Darstellungen wie der Tempelgang Mariä oder der Plan von Rom sind fast getreue Wiederholungen der Arbeiten Taddeo Gaddis in St. Maria Novella zu Florenz und Taddeo del Bartolos im Palazzo Communale zu Siena. Auch der Einzug Christi in Jerusalem scheint auf eine gleichartige Komposition Giottos in der Arena Kapelle zu Padua zurückzugehen. Im Einzelnen zeigen sowohl die Figurentypen eine ausgesprochene Verwandtschaft mit denen Giottos und seiner Schule als auch die Behandlung der Felsen, der Bäume und besonders der Architektur, deren italienische Grundformen zuweilen von nordisch gotischen Zierformen durchsetzt erscheinen. So sind die Bauwerke im Tempelgang Mariä abgesehen von einigen derartigen Zutaten, durchaus im florentinischen Stil der giottesken Periode gehalten und die nur in Bruchstücken dargestellte Kirche auf der Auferweckung des Lazarus zeigt einen rein italienisch-toskanischen Fassadenbau.

Das starke Hervortreten italienischer Formen in den genannten Schöpfungen des niederländischen Frühstils, lässt die von Edgar Baes[1] ausgesprochene Vermutung über einen Zusammen-

[1] Recherches sur les origines de l'art flamand. Bull. d. comm. roy. d'art et d'archéologie de Bruxelles. 1885.

hang der italienisch-giottesken und der flandrisch-französischen Schule an Wahrscheinlichkeit gewinnen und den Einfluss der italienischen Kunst als eine der Triebfedern erkennen, welcher die niederländische Malerei um den Anfang des 15. Jahrhunderts ihren Aufschwung verdankt.

Treten diese Einflüsse im Horarium von Chantilly noch mächtig hervor, so hat sich die niederländische Buchmalerei, in den von Durrieu[1] der Entstehung nach als zweite Gruppe bezeichneten Miniaturen der Turiner Handschrift bereits zur vollkommenen Selbständigkeit durchgerungen. Die Formengebung des 15. Jahrhunderts tritt uns in den Gestalten dieser Serie von Darstellungen bereits voll entwickelt entgegen, und die Analogieen mit den Schöpfungen der van Eyks sind so gross, dass Durrieu dieselben mit Recht mit dem Brüderpaar in Verbindung bringt. In der Landschaftsdarstellung jedoch zeigen diese Miniaturen des Turiner Horariums eine Vollkommenheit, wie sie in keinem der auf uns gekommenen Werke der flandrischen Schule nur annähernd erreicht wurde. Mit Riesenschritten eilt hier der Künstler seiner Zeit voraus. Landschaftsdarstellungen, wie die auf dem Gebet der heiligen Martha, mit der wellenbewegten Wasserfläche im Vordergrund und der auf felsigen Klippen aufragenden Stadt im Hintergrund, oder jener Miniatur, welche im Vordergrund einen Prinzen des Hauses Bayern Hennegau mit Gefolge zu Pferd, rückwärts das Gestade der Nordseeküste zeigt, sind frei von allen Mängeln, welche zu den typischen Merkmalen des frühniederländischen Landschaftsstils gehören.[2] Sie stehen ausserhalb des genetischen Verbandes und könnten der Reife der perspektivischen Konstruktion der verblüffenden Naturwahrheit, der Behandlung der Luftperspektive, der Lichtführung und Farbengebung, kurz dem fortgeschrittenen Verständnis für das Wesen und die Aufgaben der Landschaftsmalerei nach in die Blütezeit der holländischen Kunst verlegt werden. Durrieu macht sich daher keiner Uebertreibung schuldig, wenn er Leistungen, wie die oben ge-

---

[1] Gazette des beaux arts XXIX u. XXX, Les Heures de Turin. Paris 1902.

[2] Allerdings muss hier beigefügt werden, dass bei letztgenanntem Bild das Grössenverhältnis zwischen den Figuren und landschaftlichen Motiven der Zeit entsprechend unrichrig wiedergegeben ist.

nannte Wiedergabe des Nordseestrandes denen eines Willem van de Velde an die Seite stellt. Die Landschaft hat hier aufgehört ein Konglomerat von Einzelmotiven zu sein, sie ist nicht mehr ein abstraktes Phantasiegebilde des Künstlers, das er aus dem ihm zur Verfügung stehenden Motivenvorrat beliebig zusammenstellt, sie ist vielmehr ein lebendiges Spiegelbild der freien Natur ein Ausschnitt aus derselben mit geschlossener Bildwirkung, eine Porträtlandschaft im modernen Sinne.

Die niederländische Buchkunst steht in diesen Bilderhandschriften auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung. Sie büsst von da ab immer mehr an Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Naturbeobachtung ein, bewegt sich fast ausschliesslich in den Grenzen der traditionellen religiösen Landschaft des 15. Jahrhunderts, und geht wie die Monatsbilder des Breviariums Grimani, jener summarischen Zusammenfassung der malerischen Schöpfungen der voraufgegangenen Künstlergenerationen, nur dort über dieselben hinaus, wo sie sich an die Buchmalereien dieser Blütezeit anlehnt.

Auch die Landschaften des Genter Altars bedeuten solchen Leistungen gegenüber ein Zurückgreifen auf den abstrakten kirchlichen Landschaftsstil, wie er uns in der Augustinushandschrift und in den religiösen Darstellungen des Horariums der Bibliothek des Schlosses Chantilly entgegentritt und in der Landschaftsmalerei des 15. ja noch zum Teil des 16. Jahrhunderts der herrschende bleibt.

II. KAPITEL.

Ein Vergleich der Landschaften des Genter Altars mit diesen Werken der Buchmalerei führt zu dem Ergebnis, dass sie sich unmittelbar an die religiösen Darstellungen der genannten Bilderhandschriften anschliessen. Sie weisen noch die gleiche Anordnung der Motive, den gleichen Aufbau und dieselben Methoden der Raumvertiefung auf, wie die der Augustinushandschrift, der Altarflügel Melchior Broederlaems, des Manuskripts 1855 der Wiener Hofbibliothek u. a. m. Vom tiefliegenden Vordergrund, der vollständig von der figürlichen Darstellung eingenommen wird, steigen die landschaftlichen Gründe teils als senkrechte Felskulissen teils als stark geneigte Terrainböschungen gegen den hochliegenden Horizont an. Eine Anlage der Landschaft, die eine Einteilung in linearperspektivische Gründe in der Art wie sie in den erwähnten Monatsbildern einerseits und der Rollinmadonna andererseits ausgebildet ist, ebensowenig zulässt, wie eine freie Entwicklung der Richtungsmotive. Die einzelnen Teile der Landschaft sind ohne Rücksicht auf ihre Lage zum Auge des Beschauers, welches wenigstens für den figürlichen Teil der Darstellung in der Augenhöhe der Vordergrundfiguren gedacht ist, in starker Aufsicht dargestellt und jede einzelne Terrainkulisse, jede Tiefenzone ja jede Figurengruppe hat ihren besonderen Verschwindungspunkt. Eine Erstreckung des Raums nach der Tiefe zu ist ebensowenig ausgebildet wie in den Landschaftsdarstellungen der vorhergehenden Kunstepoche; die Landschaft ist wie dort in einzelne flache Kulissen, in übereinander aufsteigende Terrainprofile zer-

legt und den einzigen Ausdruck für die Ausdehnung in der dritten Dimension bildet die gegenseitige Ueberschneidung dieser Profile und wie bei Melchior Broederlaem die nach vorn abfallende Terrainböschung.

Auch in der Anordnung der Figuren ist dieses Prinzip durchgeführt, die sich zu dichten Gruppen zusammengedrängt wie eine lebende Scheidewand zwischen das Auge des Beschauers und die Landschaft schieben, ohne dass zwischen diesen beiden Kompositionselementen eine Verbindung hergestellt wäre. Die Figuren sind nicht im Raum, sondern vor denselben gestellt, sie bilden ein Ganzes für sich und stehen fast ausser jedem Zusammenhang mit der Landschaft, die ihnen als Hintergrund dient. Ja selbst dort, wo die Figuren in verschiedenen Tiefen der Landschaft verteilt sind, wie in der Anbetung des Lamms, sind sie doch so losgelöst von ihrer räumlichen Umgebung, so durchaus nur aufeinander bezogen, dass nur die augenfällige Abhängigkeit der landschaftlichen Komposition von der figürlichen den Eindruck aufhebt, als sei jede für sich ohne Rücksicht auf die andere entworfen. Dagegen zeigt sich in der Wahl des Verhältnisses zwischen den Dimensionen, den Figuren und Landschaftsmotiven ein entschiedener Fortschritt. Zwar sind die ersteren auch im Genter Altar viel zu gross den letzteren gegenüber angenommen, aber und hierin liegt ein bedeutender Fortschritt den meisten zeitgenössischen Schöpfungen der Buchmalerei gegenüber, diese Proportionsfehler halten sich immer innerhalb gewisser Wahrscheinlichkeitsgrenzen und wirken nicht schon auf den ersten Blick unorganisch und naturwidrig.

Der Einfluss der Buchkunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts macht sich wie schon erwähnt vor allem im Aufbau der Landschaft geltend, die mit ihren den Vordergrund einrahmenden zersplitterten Treppenfelsen, den sich dahinter erhebenden sanfteren Höhenzügen und den am Horizont aufragenden monumentalen Bauwerken, in allen wesentlichen Teilen mit dem der Landschaften der Augustinushandschrift übereinstimmt, nur dass die Stellung des Einzelmotivs in der Landschaft und sein Verhältnis zu ihr eine erhebliche Veränderung erfahren hat. Es ist nicht mehr rein abstrakt ohne Beziehung zu bestimmten Vorbildern aufgefasst, es ist nicht mehr bloss ein Zeichen für eine bestimmte Vorstellung,

welches analog den Zeichen der Bilderschrift seine ursprüngliche Bedeutung als Abbild der Wirklichkeit allmählich verloren hat, sondern es ist der Natur mit möglichster Treue nachgebildet. Hier sind es besonders die Landschaften der Mitteltafel und der beiden rechten Seitenflügel, welche sich durch feine Detaildarstellung auszeichnen. Die Zitronenbäume, Cypressen und Palmen sind mit solcher Lebendigkeit mit einem so tiefen Naturverständnis wiedergegeben und jeder Baum ist so individuell aufgefasst, dass ein eingehendes Studium nach der Natur und zwar nach bestimmten Objekten angenommen werden muss. Ja in der Wahl der Motive, scheint sich die Absicht zu offenbaren, in den Landschaften des Genter Altars Bilder aus verschiedenen Himmelsstrichen zu verkörpern und sie dem figürlichen Vorgang anzupassen. Während auf der rechten Seite die südliche Vegetation vorherrscht, tragen die Landschaften links mehr den Charakter nördlicher Gegenden mit frischen grünen Laubwäldern und blumigen Wiesen, ein Eindruck, der durch die am Horizont aufragenden Gebirgskämme noch erhöht wird. Auch ist es wohl nicht zufällig, dass die Höhenzüge hinter den Streitern Christi und den gerechten Richtern monumentale Gebäude tragen, während die Landschaften, die den frommen Pilgern und heiligen Einsiedlern als Hintergrund dienen, mehr als unbewohnte Gegenden dargestellt sind. Eine ähnliche Teilung, wenn auch nicht so ausgesprochen, zeigt auch das Mittelbild, dessen linke Seite hinter den Propheten des alten Bundes vorwiegend südliche Vegetationsformen und einen der Omarmoschee[1] sehr verwandten Rundbau aufweist, während die rechte Seite, sowohl ihrem Pflanzenwuchs als dem Charakter der Bauwerke nach mehr nach den nördlichen Breiten hinweist.[2]

Diese Vereinigung zweier verschiedener Landschaftstypen auf einer Bildertafel beweist deutlich, dass der Künstler die Landschaft noch nicht als ein organisches in sich geschlossenes Ganzes auffasst, dass sich diese individuelle Auffassung nur auf das Einzel-

---

[1] Felix Rosen, a. a. O.

[2] Vgl. F. Rosen, a. a. O., p. 88. Dass es den Künstlern des 15. Jahrhunderts nicht eingefallen sein sollte, dass der Süden gewisse Pflanzenarten hervorbringt, die im Norden nicht vorkommen ist kaum anzunehmen.

motiv erstreckt, welches nach wie vor seine selbständige Stellung bewahrt und als Repräsentant eines Stücks freier Natur erscheint. Sehr auffällig zeigt sich diese repräsentative Stellung auch in der Behandlung der Wiese auf der Anbetung des Lamms. Die Blumen und bis ins kleinste Detail ausgeführten Pflanzen, welche ihre vordersten Teile bedecken und dann ganz unvermittelt verschwinden um einer einförmigen grünen Fläche Platz zu machen, haben augenscheinlich nur den Zweck, den Beschauer über das Wesen des ganzen Wiesenplanes aufzuklären und die Vegetation desselben anzudeuten. Die vom Einzelobjekte ausgehende Darstellungsweise äussert sich andererseits darin, dass es der Künstler unterlässt, von dem naturgemäss an Einzelheiten reicheren Vordergrund zu dem die Dinge mehr in ihrer Gesamterscheinung zeigenden Hintergrund überzuleiten. Er stellt dieselben am äussersten Horizont zwar in verkleinertem Massstabe, jedoch mit derselben Sorgfalt und Genauigkeit bis ins Kleinste dar, als wären sie aus nächster Nähe gesehen.

Die Ueberlegenheit der Oeltechnik gegenüber der Wasserfarbentechnik macht sich besonders deutlich auf dem Gebiete der Lichtführung und Farbengebung bemerkbar. Das rasche Trocknen der Wasserfarbe, welches kein Verschmelzen mit anderen Farben, kein Abtönen nass in nass gestattet, nötigte den Künstler, die Abtönungen mittelst Strichlagen oder stufenförmigem Uebereinandermalen vieler Schichten oder schliesslich mittelst Nebeneinandersetzen zart abgestufter Töne hervorzubringen und eignete sich daher wenig für eine kräftigere Modellierung und ein körperliches Herausarbeiten der Formen. Ganz anders die Oelfarbe, die dem Künstler durch ihre Fähigkeit sich nass in nass verarbeiten zu lassen die Möglichkeit an die Hand gibt, die feinsten Uebergänge vom Licht zum Schatten und die zartesten Farbennuancierungen wiederzugeben und so eine vollere plastischere Modellierung der Körper gestattet.[1] Zwar hat die technische Ausführung des Genter Altarwerks, wie die der meisten Arbeiten des 15. Jahrhunderts noch manches mit den in Wasserfarbentechnik ausgeführten Bildern der vorhergehenden Epoche gemein und kräftigere Lichteffekte

[1] Frimmel: Gemäldekunde. Leipzig 1894, p. 30. Berger: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte. III. Folge. München 1897.

sind nach wie vor vermieden, jenes Prinzip aber, die Unterschiede der Lichtintensität durch Farbenunterschiede auszudrücken, wie wir ihm in den Miniaturen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts begegnen, ist hier ausser Anwendung. Den Lichtwerten sind entsprechende Schattenwerte gegenübergestellt und dadurch ein plastisches Losgehen der Objekte und Figuren von ihrem Hintergrunde erzielt. Die Einfallsrichtung des Lichts ist für alle Teile des Altarwerks die gleiche, überall mit peinlicher Konsequenz durchgeführt und den Lichtverhältnissen des Raumes, in welchem es seinen Platz finden sollte angepasst.

Wohl die Rücksichtnahme auf die durch den Aufstellungsort gegebenen Lichtverhältnisse und das Streben die einzelnen Objekte plastisch aus dem Rahmen ihrer Umgebung herauszuarbeiten, lässt den Künstler allzu schwere Töne für seine Landschaften wählen, und führt ihn dazu, sie in einer an das Helldunkel geschlossener Räume erinnernden Beleuchtung darzustellen. In dem Verständnis für die Wirkungen des Lichts auf die einzelnen Körper übertreffen sonach die Schöpfer des Genter Altarwerkes ihre Vorgänger, dagegen stehen die Landschaften als Ganzes genommen in bezug auf Luftstimmung, Beobachtung des Verhaltens des Lichts im freien Raum und des Einflusses der Atmosphäre auf dessen Verteilung, Darstellungen wie den erwähnten Miniaturen der Turiner Handschrift oder der Monatsbilder des Horariums von Chantilly entschieden nach. Die allmähliche Aufhellung der Landschaft nach dem Hintergrunde zu ist ebensowenig zum Ausdruck gebracht wie das Aufgehen der Lokalfarben im allgemeinen Luftton; nach Analogie der Landschaften des Horariums des Herzogs von Berry in der brüssler Bibliothek ist eher ein Abdunkeln der einzelnen Kulissen gegen den Horizont wahrnehmbar und die Farbenunterschiede der einzelnen Objekte treten in den weiter zurückliegenden Teilen der Landschaft fast ebenso deutlich hervor wie im Vordergrund. Die Wirkungen der Luftperspektive zeigen sich ausgesprochen nur an den am äussersten Horizont aufragenden Hochgebirgskämmen, die sich in zartem Blau von dem hellen Himmel abheben.

Abgesehen von den eben erwähnten Mängeln treten die Vorzüge der neuen Technik gerade auf dem Gebiete der Farbengebung deutlich hervor. Die Tafeln des Genter Altars er-

strahlen in einer Farbenglut, sie zeigen eine Tiefe und Wärme des Tons, eine Leuchtkraft des Kolorits, welches sie wie Träger einer selbständigen Lichtquelle erscheinen lässt. Wenn diese erhöhte Farbenwirkung auch hauptsächlich auf die Eigenschaften des Malmittels zurückzuführen ist, so wird sie doch wesentlich durch eine zielbewusste Gruppierung der Töne unterstützt. Man begegnet nicht mehr jener analysierenden Richtung, die die farblichen Gesamteindrücke in ihre Bestandteile aufzulösen sucht, sondern vielmehr dem Streben, das farbliche Verhältnis, in welchem die einzelnen Motive zueinander stehen wenigstens annäherungsweise zum Ausdruck zu bringen, und die dem Tone nach verwandten Elemente zu grösseren Gruppen zu vereinigen, um durch die sich dadurch ergebenden geschlossenen Farbenflächen bestimmend auf den Gesamtton des Bildes einzuwirken.

Die Frage, wie die Arbeit an dem Genter Altarwerk zwischen den Brüdern Hubert und Jan abzugrenzen sei, ist von der einschlägigen Forschung schon so vielfach erörtert worden, dass ich glaube mich hier auf einige kurze Bemerkungen beschränken zu können.

Die wichtigste Aufklärung über diesen Punkt gibt die bekannte Rahmenumschrift, in welcher Jan seinen Bruder als den Urheber, sich selbst aber nur als den Vollender des von Hubert begonnenen Werkes bezeichnet. Dass ein Vergleich der beglaubigten Werke Jans mit den einzelnen Tafeln des Genter Altars keine wesentlichen Unterschiede in der technischen Behandlung und Formengebung ergibt, kann als Beweis gegen die Beteiligung Huberts an der Arbeit nicht unbedingt angeführt werden, und dies umso weniger, als sich in der Raumdarstellung und im Aufbau der Landschaften ganz erhebliche Abweichungen von der für Jan van Eyk charakteristischen Kompositionsweise zeigen, wie sie sich uns in seinen beglaubigten Arbeiten darstellt. Typisch für spätere Arbeiten dieses Meisters ist die hohe Lage des Vordergrundes und die weiten Fernblicke über ausgedehnte Länderstrecken, während im Genter Altar der Standpunkt des Beschauers tief gelegt, der Gesichtskreis eng begrenzt und das Gelände als steil gegen den Horizont ansteigender Hang dargestellt ist. Diese augenfälligen Verschiedenheiten lassen sich wohl am

ungezwungensten dadurch erklären, dass Jan mit bereits Vorhandenem zu rechnen hatte, dass die Komposition des Werkes der Hauptsache nach schon feststand als er an dessen Vollendung schritt, dass er aber, indem er die letzte Hand an dasselbe legte und wohl auch seiner Kunstweise entsprechende Zusätze und Veränderungen anbrachte, die künstlerische Handschrift seines Bruders verwischte.[1]

Der Mangel an Anhaltspunkten macht sich leider auch bei einer Reihe von Werken fühlbar, welche von den landschaftlichen Darstellungen des Genter Altars zu denjenigen der reiferen Zeit Jan van Eyks überleiten, sich jedoch mit Bestimmtheit auf keinen der beiden Brüder zurückführen lassen. Als erstes Werk sei hier die Darstellung der drei Frauen am Grabe in der Sammlung Cook[2] zu Richmont genannt, welche sich in bezug auf Raumgestaltung und Anordnung der Motive eng an die Anbetung des Lamms anschliesst. Nur ist die perspektivische Konstruktion trotz eines gewissen Strebens nach freierer Entwicklung des landschaftlichen Raums fast noch unvollkommener als im Genter Altar. Denn während dort wenigstens das Einzelobjekt unter einem bestimmten Augenpunkt dargestellt ist, geht der Künstler hier durchaus willkürlich vor, und versteht es nicht einmal bei dem in geometrischen Linienzügen verlaufenden Objekten die Täuschung perspektivischer Verjüngung oder räumlichen Zurückgehens hervorzubringen. Die gleiche Unsicherheit zeigt sich auch in der Lichtführung, denn die Einfallsrichtung des Lichts ist nicht wie im Genter Altar in allen Teilen der Darstellung die gleiche, sondern für den Vordergrund und die Figuren eine andere als für den Hintergrund, wodurch der Gesamteindruck trotz des Versuchs einige kräftige Lichteffekte in der Landschaft anzubringen und dieselbe als von der untergehenden Sonne beleuchtet darzu-

---

1 Felix Rosen: Die Natur in der Kunst, p. 66. — Kämmerer: Hubert u. Jan van Eyk, p. 37 ff. K. Voll: Die Werke des Jan van Eyk, p. 34 ff.

2 Vergl. H. Hymans, in: Les Musées de Madrid. Paris 1896, p. 37 und l'exposition des primitifs Flamands, Paris 1902, p. 14. — M. Friedländer: Die Brügger Leihausstellung. Repert. für Kunstwissenschaft. 26, p. 68 und Kunst und Künstler. Jahrg. I, p. 64. — H. v. Tschudi: Rep. 16, p. 101. — L. Kämmer: Die Brüder Jan u. Hubert van Eyk, p. 50. — Karl Voll, a. a. O., p. 103 ff. — Felix Rosen: Die Natur in der Kunst, p. 110.

stellen stark beeinträchtigt wird. Der ausgesprochen orientalische Charakter der Architektur, das Vorkommen einer Zwergpalme im Vordergrund, eines spezifisch südspanischen Motivs,[2] scheinen auf einen Meister zu deuten, den die orientalische Bauweise sowohl, als auch die südliche Vegetation nicht unbekannt war. Mit Rücksicht auf die inkonsequente Lichtführung, die sich in keinem der beglaubigten Werke Jans findet sowie die Abweichungen in der Technik des allerdings sehr beschädigten Bildes, ferner in Anbetracht dessen, dass ähnliche Vegetationsmotive auch bei Schülern Jan van Eyks wie Beispielsweise in der Petrus Cristus zugeschriebenen heiligen Familie mit Stifter der Kopenhagner Galerie[1] wiederkehren, wird man die besagte Arbeit wohl einem Nachahmer oder Schüler Jans zuweisen müssen.

Das gleiche gilt von dem dem genannten Werke sehr nahe stehenden Christus am Kreuz in Berlin,[2] welcher sich in bezug auf Raumdarstellung und Landschaftskomposition bereits den reiferen Arbeiten Jans nähert. Hier tritt das Bestreben, den Vordergrund höher zu legen als die übrigen landschaftlichen Gründe, und auf diese Weise eine grössere Raumwirkung zu erzielen deutlich hervor. Daneben finden sich auch Anklänge an die Formengebung des Genter Altars, von denen hier nur die südlichen Vegetationsmotive wie Pinien und Cypressen und die eigentümlichen zerbröckelten porösen Felsblöcke im Vordergrund erwähnt seien, wie sie ganz ähnlich auch auf der Darstellung der Streiter Christi vorkommen.[3] Die orientalische Bauweise tritt hier nicht so rein hervor als in den drei Frauen am Grabe, neben massiven Rundbauten erblickt man zinnengekrönte Häuser und phantastische Festungstürme, die einen Mischstil zwischen romanischen, gotischen und orientalischen Bauformen zeigen.

Diesen beiden stilistisch nahe verwandten Arbeiten schliessen sich die zwei jedenfalls der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörenden Flügel mit dem Jüngsten Gericht und der Kreuzigung in der

---

[1] J. Weale: Gazette des beaux arts XXV, p. 478, erblickt in diesem Werk eine Arbeit Hubert v. Eyks. Kämmerer setzt es mit weit mehr Berechtigung in die Nähe des Petrus Cristus.

[2] H. v. Tschudi. Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml. 19, p. 202 ff. — Karl Voll, a. a. O., p. 108 ff. — Felix Rosen, a. a. O., p. 98 ff.

[3] Felix Rosen, a. a. O., p. 101..

Eremitage zu Petersburg an.[1] Auch hier zeigen sich in der Anlage des Vordergrundes die gleichen perspektivischen Fehler, wie im Genter Altar, in der Behandlung der landschaftlichen Hintergründe aber leitet besonders die Kreuzigung zu den reiferen Arbeiten Jan van Eyks über. Der weite Ausblick in die Ferne, der allerdings perspektivisch in keiner Weise begründet ist, die zwischen sanften Hügeln eingebettete Stadt, die hier wie in den weiter oben erwähnten Bildern orientalischen Charakter trägt, das Flusstal, das sich in weiten Windungen gegen die den Horizont abschliessenden Gebirge hinzieht, alles dies erinnert bereits an die der Rollin Madonna verwandten Kompositionstypen. An die Stelle der steil nach rückwärts ansteigenden Geländeböschungen tritt eine weite Landschaft von horizontaler Erstreckung, in der bereits der Versuch gemacht ist, durch die Vielheit der zur Darstellung gebrachten Motive den Eindruck der Raumweite hervorzubringen. Während also im Vordergrund noch an dem alten System der Raumdarstellung festgehalten ist, kommen im Hintergrund bereits die Prinzipien der freieren Landschaftsperspektive zum Durchbruch.

Landschaftlich weniger bedeutend als die Kreuzigung, bietet das Jüngste Gericht insofern besonderes Interesse, als uns eine Wiederholung dieser Komposition durch Petrus Cristus gestattet, Vergleiche zwischen den Landschaftskompositionen dieser frühen Epoche und der Reifezeit der flandrischen Schule anzustellen. In dem Petersburger Bilde ist infolge der niedrigen Lage des Augenpunkts der Gesichtskreis ein beschränkter und die flache, leicht nach rückwärts ansteigende Landschaft, die nach dem Horizont zu durch eine hohe Bergwand abgeschlossen wird, kommt wenig zur Geltung. In der Wiederholung des Petrus Cristus ist der Höllenschlund weit heruntergerückt, um für die Landschaft Platz zu machen, der Standpunkt des Beschauers ist hoch über den rückwärtigen Gründen gedacht und der Blick schweift über ein weites welliges Wiesenland, welches sich sanft gegen eine den Hintergrund abschliessende Wasserfläche abdacht. Die grosse Verschiedenheit dieser beiden Raumbilder lässt auch hier wiederum

[1] L. Kämmer: Hubert u. Jan van Eyk, p. 52. — Karl Voll, a. a. O., p. 107 u. p. 132.

erkennen, dass sich in der Tafelmalerei auf dem Gebiete der Raumkunst seit der Entstehung des Genter Altars eine grundlegende Wandlung vollzogen hat.

Stellen sich die eben besprochenen Bilder zusammen mit den fünf unteren Tafeln des Genter Altars als eine Gruppe dar, die von der Kunstweise des 14. Jahrhunderts zu dem reifern Stil des 15. überleitet, so ist dieser Uebergang in der Rollinmadonna und den ihr verwandten Darstellungen bereits vollzogen.

Als unmittelbare Vorstufe kann die Verkündigung Mariä auf den Aussenflügeln des Genter Altars gelten, in der uns die Kunstweise Jan van Eyks und seine Meisterschaft in der Lösung der schwierigsten Beleuchtungsprobleme in greifbarer Gestalt entgegentritt. Das landschaftliche Element spielt hier eine fast nebensächliche Rolle, doch zeigt die Komposition in ihren Grundzügen bereits die charakteristischen Merkmale des Rollintypus, den sich durch die Fenster eines in dämmeriges Zwielicht gehüllten Binnenraums eröffnenden Blick auf die in helles Sonnenlicht getauchten Strassen einer Stadt mit ihrem Gewirr von Giebeln und Dächern. Ja der Meister geht, was die Betonung dieser Gegensätze betrifft noch weiter als in der Rollinmadonna, indem er für den Blick ins Freie statt der dort herrschenden diffusen Sonnenuntergangsbeleuchtung das ungebrochene helle Sonnenlicht wählt, welches allerdings infolge der kalten erdigen Töne der Lichter und der matten grauen Schatten viel von seiner Wirkung verliert.

In der Rollinmadonna kommt jener Typus der Raumkomposition, in dem der Schauplatz des figürlichen Vorganges in einen Binnenraum verlegt, während die Landschaft als Fernblick durch die Fensteröffnungen desselben dargestellt ist, zur vollen Entwicklung. Jan ist sich des Zaubers derartiger Ausblicke voll bewusst, der hauptsächlich auf dem Gegensatze der engen Begrenzung des Binnenraums und der grenzenlosen Ausdehnung des freien Gefildes, dem Gegensatz des gedämpften Lichtes drinnen und der strahlenden Helle unter freiem Himmel beruht. Mit voller Absicht schlägt er jene Seite des menschlichen Sehnens an, die aus der Enge der vier Mauern in Gottes freie Natur drängt und erscheint so als der Schöpfer des ersten Stimmungsbildes in des Wortes voller Bedeutung.

In einer romanischen Halle sitzt rechts die Gottesmutter,

das Christuskind auf dem Schoss; hinter ihr schwebt ein Engel, eine reich verzierte Krone über ihrem Haupte haltend; links in Anbetung versunken kniet der Kanzler Rollin. Die von schlanken Säulen getragene Halle öffnet sich nach rückwärts zu in luftigen Bogen auf eine lachende Landschaft, durchströmt von einem breiten Fluss, an dessen Ufern eine vieltürmige, von einem bunten Menschengewimmel belebte Stadt liegt. Eine gewölbte steinerne Brücke setzt in zahlreichen Bogen über den Fluss und verbindet die beiden durch ihn getrennten Stadtteile. Dieser setzt zunächst seinen gerade nach der Tiefe zu gerichteten Lauf fort, um sich dann in vielen Windungen zwischen den Hügeln und Gebirgen des Hinterlandes zu verlieren.[1] Der Augenpunkt ist sehr hoch gelegt und das Landschaftsbild weit abgerückt, so dass man wie von dem Gipfel eines hohen Berges auf dasselbe herabblickt. Die Tiefenwirkung wird noch dadurch erhöht, dass zwischen den Vordergrund und die Landschaft ein von Mauerzinnen umgebener, in reichem Blumenschmuck prangender Burggarten eingeschoben ist.

Die Vorteile einer solchen Anlage liegen auf der Hand. Durch die Gestaltung des Vordergrundes als Binnenraum ist der Künstler der Notwendigkeit überhoben den räumlichen und organischen Zusammenhang zwischen den Gründen so klar auszudrücken, wie dies bei Annahme eines landschaftlichen Vordergrundes notwendig gewesen wäre; sie gestattet dem Künstler einen beliebig hohen Augenpunkt für die Landschaft anzunehmen, ohne dabei Gefahr zu laufen, den Zusammenhang zwischen dem Vordergrund und den hinteren Gründen zu zerreissen, und gibt ihm damit die Möglichkeit, das Gesichtsfeld nach Belieben zu erweitern. Sie gestattet endlich eine viel ungezwungenere und natürlichere Raumkonstruktion, indem der Künstler nicht mehr gezwungen ist, seine Zuflucht zu jener komplizierten Gestaltung des Geländes, als System von hintereinander ansteigenden Kulissen zu nehmen, sondern die starke Aufsicht, die in der Landschaft noch immer als Ueberbleibsel der zweidi-

[1] Rosen glaubt in diesem Stadtbild Lüttich zu erkennen, eine Vermutung, die bereits von Kämmerer unter starken Vorbehalten ausgesprochen wurde. Siehe Felix Rosen, a. a. O., p. 94, Kämmerer: Jan van Eyk, p. 92.

mensionalen Darstellungsweise herrscht, ganz ungezwungen als Wirkung des erhöhten Standpunkts des Beschauers darstellt. An Stelle des mittelalterlichen Prinzips, den Beschauer bei der Wiedergabe räumlich tiefer Gebilde von unten herauf auf dieselben blicken zu lassen, ist der Blick von oben herunter getreten. Wenn auch durchaus nicht frei von perspektivischen Mängeln, zeigt die Rollinmadonna auch insofern einen wesentlichen Fortschritt dem Genter Altar gegenüber, als der durch die niedere Lage des Vordergrundes bedingte fortwährende Wechsel des Augenpunktes und Horizontes einem verhältnismässig einheitlich wirkenden Raumbild Platz gemacht hat. Zwar gibt es auch hier keinen bestimmten Verschwindungspunkt, und die Fluchtlinien schneiden sich in verschiedenen Punkten, aber diese liegen alle ziemlich nahe beieinander und in einer annähernd gleichen Höhe, so dass wenigstens der Eindruck eines perspektivisch richtigen Raumbildes hervorgerufen wird.

Das Streben nach einer kräftigen perspektivischen Vertiefung und Gliederung des Raums zeigt sich vor allem in der ganz ungleich grösseren Betonung der horizontalen und vertikalen Richtungsmotive. Die Gliederung im vertikalen Sinne vermitteln im Vordergrund die Vliessenreihen des Fussbodens, die das Auge mit ihren sich verjüngenden Linien nach der Tiefe zu leiten, während dieses Richtungsmotiv in der Landschaft durch den Flusslauf fortgesetzt wird, so dass vom Vordergrund bis gegen den Horizont fast einheitlich verlaufende Fluchtlinien entstehen. In horizontaler Richtung zerfällt der Bildraum zunächst, in drei deutlich voneinander geschiedene stufenförmig untereinander liegende Zonen, und zwar die Halle mit ihrem geradlinigen Abschluss, den Burggarten und die Landschaft. Hier werden die geradeaus nach der Tiefe zu strebenden Linienzüge des Flusstales durch die Brücke unterbrochen und dieser selbst verändert gegen den Hintergrund zu seine Richtung um in vielfachen Krümmungen zu der einheitlichen Linie des Horizontes überzuleiten.

Noch in einer anderen Beziehung zeigt sich die Raumkomposition der Rollinmadonna derjenigen des Genter Altars überlegen. Sind es dort fast ausschliesslich die Figuren, welche eine gewisse Geschlossenheit der Komposition zeigen, so herrscht sie hier auch in der landschaftlichen Darstellung. Wie sich im

Vordergrund die Figuren um die Mitte gruppieren, die für den Blick in die Landschaft frei bleibt, so tun es im Hintergrund die landschaftlichen Motive, um den Flusslauf der daselbst den Angelpunkt der ganzen Komposition bildet. Es zeigt sich also bereits das Streben die Landschaft als organisches Ganzes wiederzugeben, in dem die Einzelmotive durch ein leitendes Motiv zu einer Einheit höherer Ordnung verbunden sind, das alle diese wechselnden Bilder, alle diese bis ins Kleinste ausgeführten Details gleich einem Bande miteinander verknüpft.

Der enge Zusammenhang zwischen figürlicher und landschaftlicher Komposition übt seinen Einfluss auch auf die Stellung der Figur in der Landschaft und dem umgebenden Raum aus. Zwar beherrscht die Figur noch immer den Vordergrund und der Mangel eines einheitlichen Grössenmassstabs macht sich hier vielleicht noch stärker fühlbar als im Genter Altar, in den beiden rückwärtigen Gründen aber wird sie nicht mehr als selbständiger Darstellungsgegenstand aufgefasst, sondern ordnet sich der räumlichen Umgebung unter, bildet gleichsam einen Bestandteil der Landschaft, in welcher sie sich bewegt, und erhält so die Bedeutung der Staffage. Daneben erfüllt die Figur jedoch noch einen andern Zweck. Da es infolge der Verschiedenheit der drei Gründe an geeigneten Vergleichsobjekten fehlt, deren perspektivische Verjüngung sichere Anhaltspunkte zur Bemessung der Entfernungen vom Beschauer geben würden, dient sie als einzige kommensurable Grösse als Distanzmassstab und ist den drei Gründen entsprechend in drei Grössenabstufungen zur Darstellung gebracht. Auf die übergross gehaltenen Hauptfiguren folgen die bereits in sehr verkleinertem Massstabe ihrer Umgebung angepassten zwei Gestalten im Burggarten, während die Strassen der Stadt von einem bunten Gewimmel von Menschen bevölkert werden, die entsprechend dem hohen Standpunkt des Beschauers kaum grösser als Ameisen erscheinen.

Trotz der grösseren Geschlossenheit der Komposition, trotz der festeren organischen Verbindung der einzelnen Teile, ist die Landschaft ihrem Wesen und ihrer Auffassung nach doch vollständig verschieden von derjenigen eines niederländischen Landschafters des 17. Jahrhunderts. Jan fasst sie nicht als Einzelindividuum, nicht als ein begrenztes Stück Erdoberfläche auf, er

sucht darin vielmehr eine Welt zur Anschauung zu bringen mit allem was darauf lebt und webt, mit all der Fülle von Erscheinungsformen, von der menschlichen Wohnung bis zur tiefsten Berg- und Waldeinöde.[1] Wenn das Streben des Meisters schon in den Genter Altartafeln diese Richtung einschlägt, so gelangt dieselbe doch erst in den reiferen Raumdarstellungen des Rollintypus zum vollen Durchbruch. Die Freude an weiträumigen Landschaftsbildern findet in der Ueberfüllung mit Motiven ihren Ausdruck; die den Schauplatz andeutende Funktion der Motive hat sich in eine die Raumweite andeutende verwandelt und Darstellungsgegenstand ist nicht ein begrenztes Landschaftsbild, wie es sich dem Beschauer in der freien Natur zeigt, sondern der Inbegriff dessen, was die Vorstellung Landschaft an verschiedenartigen Motiven umfasst. Und dennoch geht neben dieser Richtung, welche die Landschaftsmotive wie die Spielzeuge aus einer Schachtel nimmt und nebeneinander stellt, eine andere, welche diese Unzahl von Einzelmotiven innerhalb der grossen Allgemeinlandschaft zu geschlossenen kleinen Landschaftsbildchen zusammenfasst, in die der Meister sein ganzes warmes Naturempfinden hineinlegt. Und diese kleinen Landschäftchen in der Landschaft, diese anmutigen Fleckchen und traulichen Winkel bilden einen Hauptreiz des Werkes.

Auch in der Behandlung des Einzelmotivs drückt sich das auf einheitliche malerische Wirkung gerichtete Streben des Künstlers aus. Vertieft man sich in die Betrachtung dieser scheinbar bis ins Kleinste durchgearbeiteten Motive, so gewahrt man, dass an Stelle der vorwiegend zeichnerisch ausführenden Darstellungsweise, wie wir sie im Genter Altar kennen gelernt haben eine malerisch impressionistische getreten ist, und erhält den Eindruck, man habe es hier nicht mit einem frühen Meister des 15. Jahrhunderts sondern mit einem im Vollbesitz technischen Könnens stehenden modernen Landschafter zu tun. Trotz ihrer Kleinheit sind die landschaftlichen und architektonischen Motive des Hintergrundes mit staunenswerter Breite wiedergegeben; jene kleinliche Handwerksmässig tüpfelnde Durchführung des Details, die das Verhältnis des Beschauers zu dem betrachteten Gegenstand vollständig

[1] Vgl. K. Vall, a. a. O., p. 64.

ausser Acht lässt, die dem Auge nichts auch nicht das Nebensächlichste erspart, sondern rein abstrakt analysiert, ist hier verschwunden; die Gegenstände sind ihren charakteristischen Merkmalen nach so wiedergegeben wie sie im Raum, in der Landschaft erscheinen, und die malerische Wirkung ist nicht mehr den zu ihrer Hervorbringung angewendeten technischen Mitteln adäquat.

Weit eilt hier Jan seinen Zeitgenossen voraus und selbst die Landschafter des späteren 16. Jahrhunderts bleiben in bezug auf malerische Auffassung des Einzelmotivs hinter ihm zurück, wenn sie ihm auch in bezug auf die Gesamtkomposition überlegen sind.

Eine besondere Stärke der van Eykschen Kunst liegt, wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde, in der Lichtführung. Wie in der Verkündigung des Genter Altars hat sich Jan auch in der Rollinmadonna die Aufgabe gesetzt, das gedämpfte Licht des Binnenraums dem Freilicht gegenüber zu stellen, während aber dort in der Landschaft das klare, kalte Sonnenlicht herrscht, ist sie hier in die warmen rötlichen Strahlen der untergehenden Sonne getaucht und kräftigere Schatten wie wir sie dort wahrgenommen haben fehlen hier vollkommen. Dennoch ist der Gesamtton, die feierliche Stimmung eines klaren warmen Sommerabends, mit vollendeter Meisterschaft getroffen, wenn auch die Färbung des Himmels nicht vollständig der in der Landschaft herrschenden Farbenstimmung entspricht. Die Farben der einzelnen Objekte sind nicht mehr ausschliesslich für sich gesehen, sondern sind der Intensität des Lichts angepasst unter dessen Einfluss sie stehen, d. h. also, es hat eine Umwandlung des vorwiegend auf die einzelnen Objekte bezogenen Lichts in Raumlicht stattgefunden.

In den Darstellungen des Genter Altars dient das Licht noch vorwiegend dazu, den Gegenständen als solchen Körper und Rundung zu geben und sie von ihrem Grunde loszulösen. Eine gewisse Einheitlichkeit, eine Unterordnung unter einen leitenden Gedanken kann allerdings darin gesehen werden, dass die Beleuchtung der einzelnen Objekte sich nach den Lichtverhältnissen des Raumes richtet, für welchen das Werk bestimmt war; aber von einem dem Bildraume selbst eigenen Raumlicht kann, abgesehen von der bereits erwähnten Verkündigung, nicht die Rede sein.

Diese Umwandlung des einer äusseren Lichtquelle entlehnten

Lichts in ein dem Bilde eigentümliches Raumlicht ist in der Rollinmadonna eine vollzogene Tatsache. Der Bildraum hat nun seine eigne seiner natürlichen Beschaffenheit entsprechende Beleuchtung, die eine festere Verbindung zwischen ihm und den ihn ausfüllenden Objekten herstellt.

Auch in der Behandlung der Luftperspektive ist ein nicht unwesentlicher Fortschritt wahrzunehmen. Die blaue Zone im Hintergrund hat an Ausdehnung zugenommen, sie steht nicht mehr unvermittelt hinter der grünen Vordergrundzone, sondern diese geht indem sie sich nach rückwärts zu aufhellt und einen immer stärker ins Blau spielenden Ton annimmt allmählich in den blauen Hintergrund über. Die Auflösung in Einzelfarben ist trotz der angestrebten einheitlichen Ton- und Stimmungswirkung noch eine ziemlich weitgehende, und bis in den Hintergrund sind die Farbenunterschiede der einzelnen Objekte, jeder kleine Farbenpunkt wie beispielsweise die Kleider und Kopfbedeckungen der mikroskopischen Stadtbewohner, deutlich zum Ausdruck gebracht, nur in der den Horizont begrenzenden Zone sind alle diese Verschiedenheiten von dem blauen Gesamtton aufgesogen.

Die Zeit der Entstehung des Werkes setzt Kämmerer in die Nähe des Jahrs 1436,[1] des Jahrs der Neuerbauung der Stiftskirche zu Autun, für welche das Madonnenbild bestimmt war, eine Datierung gegen die sich auch von stilkritischem Standpunkt nichts einwenden lässt. Der Formengebung, der noch etwas steifen und gezwungenen Haltung der Figuren, ebenso wie der noch nicht so lebendigen charakteristischen Behandlung der Köpfe nach zu schliessen, scheint mir die Rollinmadonna zwischen dem Verlöbnisbild und dem Kanonikus Pael zu stehen. Jedenfalls schliesst die ganz unzweifelhaft fortgeschrittene Raumkonstruktion die Möglichkeit einer Entstehung vor dem Genter Altar aus.[2]

Wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit der Rollinmadonna wurden zwei Werke von der Fachliteratur meist mit dieser zusammen genannt und den authentischen Arbeiten Jans zugezählt: die Madonna mit dem Karthäuser bei Alphons Rothschild in Paris

---

[1] Kämmerer: Hubert u. Jan van Eyk, p. 91.

[2] K. Voll, a. a. O., p. 65 ff. und Gazette des beaux arts, Jahrg. 1901, p. 221.

und die Madonna mit Karthäuser im Berliner Museum.[1] In beiden spielt sich der figürliche Vorgang ebenso wie in der Rollinmadonna in einer luftigen Halle ab, die sich gegen rückwärts auf eine anmutige Landschaft öffnet und in beiden nimmt den landschaftlichen Vordergrund eine volkreiche an den Ufern eines Flusses liegende Stadt ein, während sich im Hintergrund das offene Land mit seinen Hügeln und Feldern ausdehnt.

Die Rothschildmadonna, die Voll wohl mit Recht als eine Arbeit Jan van Eyks bezeichnet,[2] unterscheidet sich von der Rollinmadonna vor allem dadurch, dass als Mittelpunkt der ganzen Komposition die Mutter Gottes gewählt ist, um die sich die übrigen Figuren symmetrisch gruppieren. Dementsprechend ist auch die Landschaft in zwei Teile zerrissen und entbehrt der einheitlichen Gesamtwirkung sowie der organischen Geschlossenheit, die ihr in der Rollinmadonna eigen waren. Die Architektur des Vordergrundes ist leicht und luftig gehalten und es geht ihr die Raumwirkung fast noch mehr ab als derjenigen ihres Vorbildes. Die luftigen Arkaden, welche den Abschluss nach rückwärts bilden, tragen den Charakter einer flachen Kulisse, und der Beschauer wird über das Wesen des Raums, in welchem sich der figürliche Vorgang abspielt, im Unklaren gelassen. Der Tiefblick auf die Stadt zeigt, wie gesagt, starke Analogien mit dem der Rollinmadonna, ja gewisse Motive wie die Bogenbrücke sind fast unverändert aus dieser Komposition herübergenommen, während der Blick links an die Landschaft der hl. Barbara im Antwerpner Museum erinnert. Die Lichtführung ist insofern weniger künstlerisch und stimmungsvoll als das Licht alle Teile des Bildraums vollständig gleichmässig durchdringt und somit jene Kontrastwirkungen zwischen Freilicht und Binnenlicht fehlen, die einen der Hauptreize der Rollinmadonna ausmachen.

Das zweite Bild, die Madonna mit Karthäuser in der Berliner Galerie, welches jetzt allgemein für Petrus Cristus in An-

---

[1] H. v. Tschudi, Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. 15, p. 65 ff. — L. Kämmerer: Hubert u. Jan van Eyk, p. 71. — K. Voll, a. a. O., p. 81 und Gazette des beaux arts, Jahrg. 1901, p. 226 ff. — F. Rosen, die Natur i. d. Kunst, p. 98 ff.

[2] K. Voll, a. a. O., p. 81 und Gazette des beaux arts. Jahrg. 1901, p. 228.

spruch genommen wird, kann als freie Wiederholung des ersteren gelten. An Stelle der niederen romanischen Loggia tritt hier ein hoher luftiger Raum mit vorwiegend gotischen Ziermotiven, der in einem der Wirklichkeit viel mehr entsprechenden Verhältnis zu den Figuren steht als dies in den authentischen Werken Jans der Fall zu sein pflegt. Dagegen fehlt selbst im Vergleich zu den schwächeren Arbeiten Jans die Raumillusion und die Figuren heben sich wenig von der sie umgebenden Architektur ab, der es an Körper und Masse fehlt. In der Behandlung der Landschaft, die wie in der Rothschildmadonna durch die figürliche Komposition in mehrere Stücke zerrissen ist, zeigt der Künstler noch verhältnismässig die grösste Selbständigkeit und Erfindungsgabe, indem er an die Stelle des gebirgigen Hintergrunds eine sich weit nach dem Horizont zu dehnende Ebene setzt. Im übrigen tritt auch hier jener Zug ins Kleinliche Miniaturartige hervor der eine Eigentümlichkeit der Arbeiten des Petrus Cristus bildet und eine malerische Gesamtwirkung nicht hervorkommen lässt.

Ein Beispiel für die Art wie Jan die Landschaft in seiner reifsten Zeit behandelt, liefert die hl. Barbara im Museum zu Antwerpen. Die Heilige sitzt die Mitte des Bildes einnehmend auf einem erhöhten Felspodium in das Lesen eines Buches vertieft. Hinter ihr auf einer kahlen steinigen Geländestufe erhebt sich ein sechseckiger gotischer Turm, das Attribut der Heiligen, der nur bis zum ersten Fenstergeschoss vollendet ist und an dessen Ausbau zahlreiche Arbeiter beschäftigt sind. Der Hintergrund, eine weite wellige Landschaft, wird durch den Turm in zwei Teile geteilt. Rechts erblickt man sanfte von Feldern und Wiesen bedeckte Hügel, links wird eine auf ragendem Fels aufgebaute Burg und Stadt sichtbar, von der aus eine Strasse nach dem Vordergrund führt.

Die figürliche Darstellung beherrscht noch immer den Vordergrund und die Landschaft zeigt sich in ihrem Aufbau noch immer abhängig von ihr, dagegen hat sie derartig an Ausdehnung und Raumwirkung gewonnen, dass das Missverhältnis zwischen beiden verschwindet, und die Landschaft nicht mehr als Hintergrund oder Folie der Figur erscheint, sondern dass diese beiden Elemente hier gleichwertig nebeneinander stehen.

Die Raumdarstellung des Barbarabildes stimmt mit derjenigen

der Rollinmadonna insofern überein, als der Bildraum auch hier in drei horizontale Zonen zerfällt, die als Geländestufen gegen den Hintergrund abfallen und der Blick wie dort von einem erhöhten Vordergrundpodium über eine weite Landschaft schweift. Nur ist der Niveauunterschied zwischen dem Mittel- und Hintergrund weit geringer, die Uebergänge sanfter und der organische Zusammenhang zwischen den vordern Gründen und den rückwärtigen viel fester. Zwar treten infolge des Mangels an die beiden ersten Podien gliedernden Linienzügen, sowie des verhältnismässig niederen Augenpunktes die perspektivischen Konstruktionsfehler besonders das starke Ansteigen der vorderen Gründe sehr hervor, doch lässt sich gerade an diesem Bilde der Fortschritt, den die Raumkunst seit der Entstehung des Genter Altars gemacht hat deutlich erkennen, denn der Umstand, dass sowohl in der hl. Barbara als in den unteren Flügeln des Genter Altars der Schauplatz ins Freie verlegt ist, erleichtert einen Vergleich wesentlich. Und welcher Unterschied zwischen diesen beiden Raumbildern? Dort das steilansteigende verwickelte Gelände mit seinen sich ineinander schiebenden Kulissen, dem jede einheitliche Raumwirkung abgeht, hier die sich frei und natürlich nach der Tiefe hin ausdehnenden Fluren, die dem Auge einfach und klar das Wesen des dargestellten Landschaftsbildes offenbaren; dort der beschränkte Gesichtskreis und die auf engen Raum zusammengedrängte Ueberfülle von Motiven; hier das getreue Abbild einer heimatlichen Landschaft ohne den Gesamteindruck schädigende Zutaten.

Wie schon erwähnt bewirken die drei Grundzonen eine Gliederung der Landschaft im horizontalen Sinne, während vertikale Richtungsmotive etwa in der Art wie sie die Landschaft der Rollinmadonna zeigt fehlen. Alles strebt hier der Verschwindungslinie der Horizontalen zu, was auch darin seinen Ausdruck findet, dass die Grundzonen nach der Tiefe zu konsequent an Ausdehnung abnehmen. Der Künstler ist eben bereits so weit in die Geheimnisse der Raumkonstruktion eingedrungen, dass er, ohne den organischen Zusammenhang der einzelnen Teile der Landschaft zu gefährden, jener verbindenden Linienzüge entraten kann. Ein wesentlicher Fortschritt liegt auch darin, dass die Bodengestaltung nicht mehr wie im Genter Altar und auch noch zum Teil in der Rollinmadonna durch sich überschneidende Terrainkulissen wieder-

gegeben wird, deren Profile die Gestalt und den Neigungswinkel der einzelnen Bodenwellen ausdrücken, sondern dass die Bodenerhebungen des Hintergrundes fast in der Frontalansicht dargestellt und der Neigungswinkel sowie die Gestaltung des Geländes ausschliesslich durch die dasselbe gliedernden Linienzüge wie Feldraine, Baumreihen und dergleichen angedeutet werden.

Was aber die Landschaft der Heiligen Barbara weit über alle zeitgenössischen Schöpfungen emporhebt, das ist der schlichte Naturalismus, der gereifte Sinn für die wahren Aufgaben der Landschaftsmalerei, welche aus diesem Werke zu uns sprechen. Ein schlichtes niederländisches Flurenbild mit lachenden Wiesen durchzogen von Baumreihen, ein Städtchen, das sich auf steiler Bergeshöhe erhebt, das ist alles, was der Künstler uns hier vor Augen führt. An Stelle jener Versinnbildlichung des Begriffes Landschaft, wie ihn die Rollinmadonna sowohl als der Genter Altar zeigen, tritt die vom Zwange des Schemas und der Manier befreite genrehafte Landschaft das Paysage intime. Die Komposition wird nicht mehr durch die Einzelmotive beherrscht, die Landschaft erscheint nicht als ein aus ihnen zusammengesetztes Konglomerat, diese ordnen sich vielmehr der Gesamtheit unter und bilden ein organisch geschlossenes Ganzes.

III. KAPITEL.

In der hl. Barbara erreicht die van Eyksche Landschaftsmalerei ihren Höhepunkt. Die Nachfolger Jans schreiten auf dem von ihm eingeschlagenen Weg nicht fort, sie begnügen sich mit seinen Errungenschaften machen sie zu ihrem Werkstattinventar und verwandeln seine so unmittelbar aus dem Leben und der Natur geschöpften Gestalten und Formen in leblose schablonenhafte Typen ohne innere Wahrheit ohne Seele.

Dies gilt insbesondere von Petrus Cristus, dem einzigen Meister dessen Kunst man in unmittelbaren Zusammenhang mit derjenigen der van Eyks bringt. Seine Landschaften zeigen den früheren Arbeiten Jans gegenüber insofern einen gewissen Fortschritt, als sich darin das Streben nach grösserer Einfachheit und Schlichtheit in der Wahl der Motive ausspricht. Dagegen vermisst man fast überall die Lebendigkeit der Naturbeobachtung und die Fähigkeit das Individuelle und Charakteristische der Einzelmotive aufzufassen und wiederzugeben. Die Behandlung seiner Figuren sowohl als der Landschaft ist geistlos und trocken und mehr noch als Jan geht er in der Wiedergabe des Details auf. Denn während sich bei letzterem in der Wiedergabe des Ganzen sowohl als auch des Teils der Künstler zeigt, während er auch in der Behandlung des nebensächlichsten Details immer gross bleibt, artet die Detailmalerei des Petrus Cristus in kleinliche handwerksmässige Tüpfelei aus, die nur die Einzelform und nicht das Wesen des dargestellten Gegenstandes im Auge hat und der es weniger auf Naturwahrheit als auf miniaturartige Feinheit der Technik ankommt.

Die Raumbehandlung seiner Landschaften entspricht der Hauptsache nach derjenigen des van Eykschen Stils der dreissiger Jahre, doch scheint Petrus Cristus hohe Augenpunkte, wie sie in der Rollinmadonna vorkommen auch dort zu vermeiden, wo er sich ganz an seinen Vorgänger anlehnt wie beispielsweise in dem Berliner Bildchen. Zum Gegenstand der Darstellung wählt er mit Vorliebe sanft gewelltes Hügelland mit von ragenden Burgen und Schlössern gekrönten Höhen, mit weiten Wiesenflächen, die von vielfach sich schlängelnden Wegen durchzogen und mit Bäumen bestanden sind, während der Hintergrund, wie in dem Berliner Jüngsten Gericht mit einer Seeartigen Wasserfläche abschliesst. Ob Petrus Cristus als Erfinder dieser landschaftlichen Typen angesehen werden kann ist fraglich, da ganz ähnliche um dieselbe Zeit auch bei anderen Meistern auftauchen. Ueberhaupt macht es der Umstand, dass sich Petrus in seinen Kompositionen teils an den Meister von Flemalle, teils an Jan van Eyk,[1] Rogier van der Weyden und Dierk Bouts[2] anlehnt, es unwahrscheinlich, dass er auf diesem Gebiete als selbstschöpferischer Künstler aufgetreten ist. Wie Jan van Eyk liebt auch er es seine landschaftlichen Hintergründe mit figürlicher Staffage zu beleben und versteht es ihnen dadurch einen besonders intimen genrehaften Charakter zu geben, dass er hiefür Szenen des Landlebens wählt. Daneben findet sich noch eine andere Gattung der figürlichen Darstellung, die nicht wie die erstere ausschliesslich als landschaftliche Staffage gedacht ist, sondern zu dem figürlichen Hauptvorgang in Beziehung steht, indem sie einzelne denselben erläuternde Episoden zur Anschauung bringt.

Wirklich selbständig zeigt er sich nur auf einem Gebiete. Die Behandlung der Luftperspektive weicht durchaus von derjenigen Jan van Eyks und Rogier van der Weydens ab und lässt ihn als einen unmittelbaren Vorgänger des Dierk Bouts und Hans Memlings erscheinen. Ein bestimmtes System der Aufeinanderfolge von Tönen hat sich zwar in seinen Werken noch nicht ausgebildet,

---

[1] Das Stückchen Landschaft im Hintergrunde der Verkündigung der Berliner Galerie ist fast unverändert von van Eyks Triptychon, derzeit im Besitz von M.G. Helleput in Löwen herübergenommen.

[2] Die Beweinung Christi der Galerie zu Brüssel Nr. 139 steht unverkennbar unter dem Einfluss des Dierk Bouts, was Bock veranlasst, sie diesem Meister zuzuschreiben.

und eine gewisse Unsicherheit macht sich in dieser Beziehung noch überall bemerkbar, aber die Methode, die Landschaft der Tiefe nach in mehrere Farbenzonen zu zerlegen, die im folgenden Jahrhundert die gesamte Landschaftsmalerei beherrschen sollte und deren Anfänge wir schon in der Miniaturmalerei des beginnenden 15. Jahrhunderts nachzuweisen Gelegenheit hatten, ist in der Tafelmalerei hier zum ersten Mal angewendet. Besonders deutlich prägt sich dies in der Landschaft der Anbetung des Kindes in der Berliner Galerie aus, welche alle Abstufungen vom tiefen Dunkelbraun des Vordergrundes bis zum Blau des Hintergrundes mit ihren Zwischenstufen dem Gelbgrün und Blaugrün im Mittelgrund zeigt, wenn auch die Uebergänge von dem einen zum andern Ton zuweilen noch etwas unvermittelt sind. Eine ähnliche Farbenabstufung zeigt der Christus am Kreuz im gotischen Haus in Wörlitz, wo auf den intensiv braunen Vordergrund ein grünlicher Mittelgrund und ein hellblauer Hintergrund folgt. Dass aber diese Tonfolge noch manchen Schwankungen unterliegt, beweist die Verkündigung in der Berliner Galerie, deren Landschaft insofern von den oben genannten abweicht, als hier auf eine lebhaft grüne Zone eine gelbliche folgt. Aehnlichen Erscheinungen begegnen wir auch bei späteren Meistern und insbesondere bei Hans Memling, der sich, wie ich noch später ausführen werde, durch Inkonsequenz in dieser Beziehung auszeichnet. Neben dieser Subsumierung unter farbliche Einheiten höherer Ordnung geht eine sehr weitgehende Auflösung in einzelne Töne und Lokalfarben, die sich besonders dort bemerkbar macht, wo es dem Künstler darauf ankommt, die einzelnen Objekte aus ihrer Umgebung herauszuheben. Während es Jan van Eyk versteht, diese Unzahl von Farbenfleckchen und Nüancen zu einem harmonisch wirkenden Ganzen zu vereinigen, tritt bei Petrus Cristus das von der mittelalterlichen Darstellungsweise übernommene Prinzip des Auseinanderhaltens der Objekte durch farbliche Unterschiede wieder stärker hervor und führt zu einer oft geradezu pedantisch wirkenden Registrierung jeder Einzelfarbe. Ja um diesen Zweck zu erreichen steht er nicht an, die sich aufeinander projizierenden Teile der Landschaft in Farben darzustellen, die ihrer natürlichen Beschaffenheit nicht entsprechen. Als Beispiel hiefür sei die Landschaft des Jüngsten Gerichts in der Berliner Galerie angeführt.

Die in das Meer vorspringenden Landzungen und Vorgebirge sind in den verschiedensten Farben vom dunkeln Braun und Orangegelb bis zum hellen Blau dargestellt, und zwar vollständig unabhängig von der durch die Wirkungen der Luftperspektive bedingten Tonfolge. In diesem Streben nach farblicher Unterscheidung mag daher auch der Grund für die stärkere Hervorhebung der drei Töne zu suchen sein, die ihre Entstehung sonach erst in zweiter Linie der Beobachtung der Erscheinungen der Luftperspektive verdankt. Im übrigen ist die Jans Bildern eigentümliche Farbengebung häufig übertrieben und missverstanden. So artet das goldige Grün der Vegetation bei Petrus Cristus häufig in ein der Naturfarbe gar nicht entsprechendes Gelbgrün aus. Die rötlichen Töne, wie wir sie in der Rollinmadonna als Wirkung der Strahlen der untergehenden Sonne kennen gelernt haben, verwandeln sich auf der Palette des Petrus Cristus in ein stumpf rötlichbraunes Kolorit, welches mit den im Bilde herrschenden Lichtverhältnissen in keinem Zusammenhange steht.

Zum Schlusse sei hier noch eines Bildnisses unseres Meisters in der Sammlung G. Salting[1] in London Erwähnung getan, welches die Halbfigur eines jungen Mannes in einer gewölbten Halle darstellt, durch deren rundbogiges Fenster man auf eine reizvolle niederländische Landschaft blickt, in der ein halb unter Bäumen verstecktes Dorf sichtbar wird. Man hat es also hier allem Anscheine nach mit einem der ersten Beispiele eines Bildnisses mit landschaftlichem Hintergrunde zu tun. Der Umstand, dass die Tätigkeit des Petrus Cristus bis weit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hineinreicht, also wohl noch zum Teil mit derjenigen Memlings zusammenfällt, würde allerdings den Schluss zulassen, dass diese Darstellung durch Memlings Bildnisse beeinflusst sei, doch spricht die vollkommen abweichende Behandlung des Bildnisses sowie der Landschaft entschieden dafür, dass es sich hier um eine selbständige Schöpfung des Meisters handelt, und dass dieser Typus von Darstellungen, bereits um die Zeit des Auftretens Hans Memlings in der niederländischen Kunst verbreitet war. Das Bildnis mit landschaftlichem Hintergrund schliesst sich

[1] M. Friedländer. Repertorium für Kunstwissenachaft 26, p. 69.

übrigens so eng an die Rollinmadonna verwandten Kompositionen an, dass wohl kaum ein Zweifel an seiner niederländischen Herkunft bestehen kann.

Der Meister von Flemalle.

Eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen der Schule von Flandern und Brabant, oder besser gesagt zwischen Jan von Eyk und Rogier van der Weyden nimmt der Meister von Flemalle[1] ein, der wie ersterer in seinen früheren Bildern noch in die Epoche des Uebergangsstils vom 14. zum 15. Jahrhundert hineinreicht. Die Frankfurter Altartafeln, die eine wertvolle Ergänzung in dem Triptychon mit der Kreuzabnahme des kgl. Instituts zu Liverpool finden,[2] zeigen noch alle typischen Merkmale dieses Uebergangsstils. Die Landschaft die sich, wie in den meisten Miniaturen dieser Zeit direkt auf den Goldgrund projiciert ist noch durchaus nebensächlich behandelt, die Figuren sind ihr gegenüber übermässig gross dargestellt und sie bildet nur den Abschluss nach dem Hintergrund zu. Das eigentliche landschaftliche Kompositionsthema hält sich in sehr bescheidenen Grenzen. Der linke Flügel der uns nur in der Wiederholung des Instituts zu Liverpool erhalten ist, zeigt einen von kleinen Bäumchen bestandenen grauen Kalkkegel und einige sich dahinter vorschiebende braune Höhenzüge, der rechte noch erhaltene Flügel zeigt uns eine bräunliche von einem Hohlweg durchzogene Hügellandschaft in deren Hintergrund ein Städtchen sichtbar wird. Das Raumgefühl ist noch wenig ausgebildet, und obzwar sich die nach der Tiefe leitenden Motive bereits zu entwickeln beginnen, so bleibt das vorherrschende Mittel zur Vertiefung des Raums, wie im Genter Altar die Ueberschneidung. Die Form der grauen Kalkfelsen ebenso wie die Gestalt und Grösse der Bäume, verraten noch

---

[1] H. v. Tschudi, Jahrbuch der Preuss. Kunstsamml. 19, p. 8 ff.
[2] Eine ganz auffällige Uebereinstimmung hiermit zeigt die Kreuzabnahme des Turiner Horariums, in welcher die Komposition des Liverpooler Bildes, abgesehen von einigen kleinen Abweichungen, Zug für Zug wiederholt ist. Für die Priorität der Turiner Miniatur, die wohl wie die Liverpooler Kopie auf das Original des Flemaller Meisters zurückgeht, spricht die Beibehaltung des Goldgrundes.

deutlich ihre Abstammung von den Stufenfelsen und Zipfelbäumen der Buchmalerei des 14. Jahrhunderts, und erinnern ganz besonders an die Formengebung des Horariums des Herzogs von Berry in der kgl. Bibliothek zu Brüssel. Das Licht dient noch ausschliesslich als Mittel zur Modellierung und körperlichen Herausarbeitung des Einzelobjekts und die Wirkungen der Luftperspektive sind in der Landschaft noch nicht zum Ausdruck gebracht.

Steht die Landschaft des Frankfurter Altarwerks noch durchaus auf dem Boden der primitiven Kunst des beginnenden 15. Jahrhunderts, so macht sich der Einfluss Jan van Eyks deutlich in dem Diptychon des Pradomuseums in Madrid und der Madonna mit dem Kind in der Sammlung Somzée geltend. Wie dieser Meister zeigt der Flemaller in seinen Bildern eine gewisse Vorliebe für kräftige Lichteffekte und für eine starke Betonung des Raumdunkels und stattet die Binnenräume, in denen er die figürlichen Vorgänge sich abspielen lässt mit all dem Verständnis für die Poesie des Interieurs aus, die Jan van Eyk und seine Schule dem vorwiegend der figürlichen Darstellung zugewandten Rogier van der Weyden gegenüber auszeichnet. Besonders deutlich aber tritt der Einfluss Jan van Eyks in dem kleinen Stück Landschaft hervor, welches in dem Madonnenbildchen der Sammlung Somzée durch das Fenster des Gemachs sichtbar wird. Die niederländische Stadt mit ihrem bunten Häusergewirre, die mit kleinen Landhäuschen besetzten Hügel, die sich hinter ihr erheben, mit all ihren reizvollen Einzelheiten atmen so sehr van Eykschen Geist, dass nur die härtere glattere Technik die Hand eines anderen Meisters erkennen lässt. In der Wahl des Gegenstandes jedoch und ganz besonders in der Behandlung der Figuren lehnt sich der Flemaller Meister ganz unverkennbar an Rogier van der Weyden an.[1]

Weit selbständiger tritt er uns in einem Gemälde vorwiegend landschaftlichen Charakters, seiner Geburt Christi im Museum zu Dijon entgegen. Den Vordergrund nimmt eine strohgedeckte Hütte ein, unter der Maria anbetend vor dem Kinde kniet; zu dessen Häupten kniet Joseph die Kerze in der Hand und rechts erblickt man die Gruppe der drei Hebammen; von der Hütte schlängelt sich ein Weg abwärts durch ein heiteres von Bäumen bestan-

[1] H. v. Tschudi, a. a. O.

denes Hügelland nach einem sich im Hintergrund ausdehnenden See hin, an dessen Ufern eine vieltürmige Stadt sichtbar wird, die sich an den Abhängen der zur linken Seite steil ansteigenden Felsen aufbaut.

Wie in den meisten Arbeiten dieser Epoche liegt der Horizont sehr hoch und die landschaftlichen Gründe sind ohne Rücksicht auf den angenommenen Standpunkt des Beschauers in starker Aufsicht dargestellt. Dennoch ist die Raumgestaltung eine ungewöhnlich freie und ungezwungene. Der Meister ist bestrebt die einzelnen Tiefenzonen der Landschaft organisch miteinander zu verbinden und das räumliche Verhältnis, in welchem sie zueinander stehen klar zum Ausdruck zu bringen. Das stufenweise Absetzen der Gründe, welches über die Mängel der perspektivischen Konstruktion durch ein Verdecken der Ansatzstellen hinwegzutäuschen sucht, ist hier vermieden; der Weg, der sich von der Hütte nach dem Hintergrunde hin schlängelt und in allen seinen Teilen sichtbar bleibt, stellt die Verbindung zwischen dem Vordergrund und den hinteren Gründen her und nirgends zeigen sich jene sprungartigen Uebergänge, die die Landschaft in einzelne voneinander unabhängige Stücke zerreissen. Auch das Prinzip den landschaftlichen Raum durch Ueberschneidung von Terrainwellen zu vertiefen ist hier nur sehr unauffällig und in Verbindung mit anderen Vertiefungsmitteln angewendet.

In der Wahl der Motive tritt das genrehafte Element, das Streben nach Einheitlichkeit des Charakters und der Stimmung sehr deutlich hervor. Man hat es wie bei der hl. Barbara zu Antwerpen nicht mehr mit einer jener von jedem lokalen Anstrich abstrahierenden Allerortslandschaften zu tun, in denen die verschiedenartigsten Motive nebeneinander gestellt werden ohne Rücksicht darauf ob sie auch in der Natur zusammen vorkommen. Von der Hütte im Vordergrund bis zu der an Notre Dame de Bruges erinnernden Kirche im Hintergrund, zeigt alles den Charakter des niederländischen Hügellandes, der seinen Ausdruck ebenso in dem Pflanzenwuchs findet als in der Bauweise der Häuser und in den Staffagetypen. Nur die Felsenpartie links mit ihren abenteuerlichen Formationen zeigt noch deutliche Anklänge an die Felstürme und Treppenfelsen der vorhergehenden Epoche. Das aufkeimende Verständnis dafür, dass die Landschaft nicht nur ihrem Inhalt nach nicht als Konglomerat von

Motiven sondern als einheitlicher Organismus aufgefasst und wiedergegeben sein will, drückt sich auch darin aus, dass sie in dem Dijoner Bild unter einem höheren Gesichtspunkt dargestellt, einem höheren Prinzip untergeordnet ist, der Einwirkung des Jahreszeitenwechsels auf ihr Gesamtaussehen und ihre Gesamtstimmung. Der Künstler macht hier den Versuch, eine Winterlandschaft darzustellen und alles, die ihres Blätterschmucks beraubten Bäume, die beschnittenen Weiden, die vom Frost verbrannten Wiesen, soll darauf hindeuten, dass die Natur ihr winterliches Kleid angelegt hat. In den Kalenderbildern des beginnenden 15. Jahrhunderts begegnet man zwar ähnlichen Bestrebungen, ja das Horarium des Herzogs von Berry in der Bibliothek zu Chantilly zeigt uns sogar eine nordische Schneelandschaft, in der Tafelmalerei jedoch, deren Darstellungen als abstrakt religiöse nicht in so unmittelbaren Beziehungen zum Kalenderdatum und damit zur Jahreszeitenfolge stehen, bleiben solche Versuche bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts vereinzelt.

Das Streben nach einheitlicher Bildwirkung zeigt sich auch darin, dass der Künstler die Einzelfarben in allen Teilen der Landschaft dem Gesamtton unterzuordnen sucht. Das Objekt ist nicht mehr für sich unabhängig von den andern wiedergegeben, sondern seine Lage im Luftraum und seine Wirkung im Verein mit seiner Umgebung berücksichtigt und die Farben der Einzelmotive sind daher nicht mehr entscheidend für den Gesamtton der Landschaft. Ihr gelblicher etwas kühler Ton mit den matten grauen Schlagschatten erinnert an das kleine Stück Landschaft, welches in der Verkündigung des Genter Altars durch die Fenster des Gemachs sichtbar wird und in bezug auf die Behandlung des Lichts sowie die Farbengebung für den Flemaller Meister vorbildlich gewesen sein mag. Auch die drei Töne sind in dem Dijoner Bilde mit seltener Zartheit wiedergegeben. Der grünliche Vordergrund geht allmählich in ein lichtes Gelb über, welches in zarter Abtönung einem duftigen Blaugrau im Hintergrunde Platz macht, ohne dass die einheitliche Wirkung des Ganzen dadurch gestört wird. Ohne Frage nimmt das Dijoner Bild unter den Tongemälden des 15. Jahrhunderts eine erste Stelle ein[1] und kommt in dieser

[1] H. v. Tschudi, a. a. O., XXI, p. 92.

Beziehung der Epiphaniedarstellung des Hieronymus Bosch sehr nahe.

Eine Ausnahmsstellung gebührt dem in Rede stehenden Werke auch in bezug auf die Lichtführung. Wohl dem Beispiel Jan van Eyks folgend sucht der Flemaller Meister seine Landschaft als von direkten Sonnenstrahlen beleuchtet darzustellen und lässt Bäume, Häuser und Figuren scharf begrenzte Schlagschatten werfen. Während sich der Schattenwurf aber bei Jan nur auf die architektonischen Motive beschränkt, ist es das Verdienst unseres Meisters das Sonnenlicht auch in der Darstellung der Landschaft eingeführt zu haben.[1] Allerdings wird ebensowenig wie in der Verkündigung des Genter Altars der Eindruck der Wahrheit hervorgerufen. Den grauen Schlagschatten, welchen die einzelnen Objekte werfen, steht der vollständig gleichmässig helle Ton der Landschaft gegenüber; die hohen Gebirge links, die Hügel und Terrainwellen werfen keine Schatten und die dem Lichte abgekehrten Teile der Landschaft sind um keinen Grad dunkler gehalten als die ihm zugewendeten. Jene Abstufungen vom dämmerigen Dunkel bis zum hellsten Licht wie sie etwa die Landschaft auf dem Christophorusbilde des Dierk Bouts in der alten Pinakothek zu München zeigt fehlen hier vollständig; die Sonne, die hinter den Berggipfeln aufgeht, ist in Gold auf den Himmel aufgesetzt und keine Aufhellung der Atmosphäre, kein Zunehmen der Helligkeit in der Richtung ihres Hervortretens kennzeichnet sie als den lichtspendenden Faktor. Der Schattenwurf, der sich übrigens nur auf eine sehr beschränkte Anzahl von Objekten und zwar nur auf einen verhältnismässig engen Raum, den in der Nähe der Strasse gelegenen Teil des Mittelgrundes beschränkt, erscheint daher durch die im übrigen in der Landschaft herrschenden Lichtverhältnisse nicht begründet. Die andeutende, versinnbildlichende Richtung, deren ich bei Besprechung der Buchmalereien des 14. Jahrhunderts Erwähnung getan habe macht sich auch hier noch bemerkbar. Das unverschleierte Sonnenlicht wird nur durch den Schattenwurf einzelner Motive versinnbildlicht, während der übrige Teil der Landschaft in seinem Aussehen dadurch nicht berührt wird. Trotz dieser Mängel kann die Kühnheit, mit

[1] H. v. Tschudi, a. a. O., p. 92.

welcher der Meister von Flemalle an dieses schwierigste Problem der Darstellung des freien Raums herantritt, nicht genug gewürdigt werden, denn selbst im 17. Jahrhundert bleiben die Versuche Landschaften unter der Einwirkung des direkten Sonnenlichts mit seinen intensiven Licht- und Schattenwirkungen darzustellen immer noch vereinzelt. Aber eben die noch teilweise andeutende Richtung der Malerei, die das volle Sonnenlicht in der Landschaft, durch einige Schlagschatten feststellte, ohne die entsprechenden Konsequenzen für deren Lichtverhältnisse im übrigen daraus zu ziehen, musste solche Versuche begünstigen. Bei einem späteren Lichtmaler wie Dierk Bouts, der sich schon weit mehr von der abstrakten, objektivierenden Darstellung der Landschaft entfernt hat, wird man vergebens nach solchen Lichteffekten suchen. Auch er stellt die Sonne am Himmel dar aber er trachtet mehr danach das Licht und die dadurch bedingten Farbenstimmungen in der Atmosphäre und der der Landschaft ihrer Gesamtwirkung nach wiederzugeben, ohne sich auf das Problem des Schattenwurfs und den Einfluss des Lichts auf das Einzelobjekt einzulassen.

Grosse Sorgfalt verwendet der Flemaller Meister auch in dem Dijoner Bilde auf die Wiedergabe des Details, die von einem eingehenden Studium nach der Natur zeugt. Insbesondere sind die Baumgerippe merkwürdig lebendig und naturwahr dargestellt und die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Wuchses der verschiedenen Gattungen deutlich zum Ausdruck gebracht. Diese Freude an den intimen Reizen der freien Natur, diese Lust sich in ihre Einzelerscheinungen zu vertiefen zeigt sich in allen Teilen der Landschaft mit ihren lauschigen Winkeln, mit ihren gemütvoll aufgefassten Einzelbildchen. Nur fehlt dem Flemaller Meister jener Reichtum an malerischen Ausdrucksmitteln, jene Freiheit und Grösse in der Behandlung des Details, welche wir bei Jan van Eyk hervorgehoben haben. Während dieser die kleinsten Einzelheiten aus locker nebeneinandergesetzten Farbenpunkten und -flächen zusammensetzt, die erst durch ihr Zusammenwirken ein malerisches Gesamtbild des dargestellen Objekts bieten, macht der Meister von Flemalle zwischen der Einzelwirkung und Gesamtwirkung keinen Unterschied, er gibt nicht das allgemeine Farben- und Lichtbild des Gegenstandes, seine Wirkung auf den Beschauer, sondern sucht in seinen Darstellungen gleichsam den

Gegenstand selbst zu verkörpern, den er fast mikroskopisch analysiert. Seine Bilder sind, was die technische Ausführung betrifft, durchaus auf die Betrachtung im Einzelnen und aus nächster Nähe berechnet und die Mittel zur Hervorbringung der Wirkung und die Wirkung selbst sind in seinen Bildern daher adäquat.

Hugo van der Goes.

Wie der Meister von Flemalle schliesst sich auch Hugo van der Goes in der Behandlung der Landschaft mehr der individualisierenden Richtung Jan van Eyks als der generalisierenden, typisierenden Rogier van der Weydens an. Es ist nicht gelungen Beziehungen irgend welcher Art zwischen den Begründern der flandrischen Schule und ihm nachzuweisen und sein einziges beglaubigtes Werk der Portinari Altar, dessen Entstehung Warburg in das Jahr 1476[1] setzt, macht einen direkten Schulzusammenhang ziemlich unwahrscheinlich. Der dem Hugo van der Goes zugeschriebene Sündenfall der Gemäldesammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, Nr. 631, allerdings, würde die Richtigkeit dieser Zuschreibung vorausgesetzt,[2] der grossen Uebereinstimmung in der Behandlung des landschaftlichen Details mit derjenigen des Genter Altars nach auf eine starke Beeinflussung durch die Brüder van Eyk schliessen lassen.

In seinem Portinari Altar hat uns Hugo van der Goes Landschaftskompositionen hinterlassen, die in ihrer Eigenart ganz ausserhalb des Zusammenhangs der Entwicklung stehen, die sich von Jan van Eyk bis Pieter Brueghel dem Aelteren ohne starke Schwankungen vollzieht.

Die Figur beherrscht zwar noch immer den Vordergrund, der scharf von den landschaftlichen Gründen getrennt ist, aber ihr Verhältnis zu den landschaftlichen Motiven ist bereits richtiger wiedergegeben, die Unterscheidung zwischen Hauptfiguren und Staffage

---

[1] Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen, Jahrg. 1902, p. 260.

[2] L. Scheibler, Repertorium für Kunstwissenschaften 10, p. 279. — T. Frimmel, Kleine Galeriestudien. Neue Folge, pp. 5 und 6. — Tschudi, Rep. für Kunstwissenschaft, 17, pp. 286, 291 ff. — W. Bode, Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. 24, p. 99. F. Rosen, a. a. O., p. 145. M. Friedländer, Jahrb. der Preuss. Kunstsamml., 24, p. 92.

ist mit grösster Gewissenhaftigkeit durchgeführt und die letztere der landschaftlichen Komposition vollkommen angepasst. Wie Petrus Cristus liebt es auch Hugo van der Goes die Landschaft mit Szenen zu staffieren, die in Beziehung zur Haupthandlung stehen, nur dass er diese figürlichen Darstellungen ihrem Zwecke entsprechend durchaus genrehaft behandelt.

Das wesentlich Neue in den Kompositionen des in Rede stehenden Meisters besteht jedoch darin, dass an Stelle der Fernblickslandschaften, welche in der Malerei des 15. Jahrhunderts die Regel bilden, die Nahlandschaft tritt, und zwar nicht die mittelalterliche Vordergrundlandschaft, welche ihre Entstehung dem Unvermögen des Künstlers verdankt, die Ausdehnung in der dritten Dimension auf der zwei dimensionalen Bildfläche auszudrücken, sondern die dreidimensionale Landschaft, in der die Vordergrundmotive bestimmend für den Charakter der landschaftlichen Komposition sind. Nicht die Ferne ist hier Träger des landschaftlichen Gedankens, nicht durch das Zusammenwirken jener Unzahl von kleinen Einzelheiten entsteht das landschaftliche Gesamtbild, die grossen Motive des Vordergrundes beherrschen hier die Komposition, während der Hintergrund nur dazu dient das Raumbild zu vervollständigen. Dem Beispiel des Meisters von Flemalle folgend sucht Hugo van der Goes die Landschaften des Portinari Altars in winterlicher Stimmung darzustellen[1] und vermeidet es, wohl schon mit Rücksicht darauf, dass eine reichere Abtönung und farbliche Differenzierung der einzelnen Zonen und damit auch ihre Loslösung voneinander dadurch erschwert worden wäre, wie dieser ein nordisches Winterbild etwa nach der Art des Horariums in Chantilly zu geben. Dennoch ist eine möglichst grosse Einheitlichkeit des Tons angestrebt, die Lokalfarben diesem untergeordnet und ganz in der Weise der Dijoner Geburt Christi ein harmonisch wirkendes Stimmungsbild gegeben.

In der Behandlung der Luftperspektive allerdings ist der Flemaller Meister dem Schöpfer des Potinarialtars in mancher Beziehung überlegen indem er das Abduften der landschaftlichen Hintergründe feiner zum Ausdruck zu bringen versteht, während sich das Studium der Luftperspektive bei Hugo van der Goes

[1] H. v. Tschudi, Jahrb. der preuss. Kunstsamml., 19, p. 92.

mehr in der Behandlung des sich über der Landschaft erhebenden Luftraums, also des Himmels mit seiner ganz allmählichen Aufhellung gegen den Horizont hin und mit dem durchaus naturwahren äusserst stimmungsvollen Gewölk zeigt.

Weit weniger fortgeschritten als in der Kunst der Gruppierung der Landschaftsmotive und der Tönung der Landschaft zeigt sich Hugo van der Goes in der perspektivischen Konstruktion und Gliederung des Raums. Ja, er kann in dieser Hinsicht Jan van Eyk und dem Flemaller Meister gegenüber als zurückgeblieben betrachtet werden. Ganz nach der Weise des Frühstils des 15. Jahrhunderts legt er den figürlichen Vordergrund tief und lässt die Hintergründe in sanft geneigter Böschung stufenweise über diesem ansteigen. Die Landschaft erscheint auf diese Weise in eine ganze Reihe von sich aufeinander projizierenden Terrainprofilen zerlegt und zur Entwicklung ruhiger Flächen kommt es ebensowenig wie zur Entwicklung von alle Teile der Landschaft miteinander verbindenden nach der Tiefe leitenden Richtungsmotiven. Die Gliederung des Geländes in horizontale Stufen oder Gründe ist die allein herrschende und die Art wie der Meister die Verbindung zwischen diesen ganz unorganisch hintereinander gestellten Zonen herzustellen sucht, ist häufig die denkbar unbeholfenste. So lässt er beispielsweise auf dem rechten Flügel die Köpfe der Gefolgschaft der heiligen drei Könige über die Böschung der vorgelegten Geländestufe emporragen um das räumliche Verhältnis, in welchem die beiden Zonen zueinander stehen anzudeuten.

Im Einzelstudium der Natur jedoch in der lebendigen und naturwahren Behandlung des Einzelmotivs steht Hugo van der Goes einzig da. Wie schon erwähnt ist dem Einzelmotiv im malerischen Gesamtbild der Landschaft eine ganz andere Rolle zugewiesen als in den übrigen Landschaftsdarstellungen des 15. Jahrhunderts und der ihm eingeräumten Stellung entspricht auch die Vertiefung des Blicks für die Einzelerscheinungen der freien Natur. Insbesondere sind die Bäume mit einem so gereiften Verständnis für die Struktur des Astwerks der Kronenbildung und der charakteristischen Verschiedenheit der einzelnen Gattungen wiedergegeben,[1] dass in dieser Beziehung bis auf Pieter Brueghel

[1] F. Rosen, Die Natur in der Kunst, p. 143 ff.

dem Aelteren kein Meister des 15. und 16. Jahrhunderts Hugo van der Goes gleichkommt.

Der Portinari Altar bildet, was die naturalistische Behandlung des Einzelmotivs betrifft, den Höhepunkt der van Eykisch-flandrischen Richtung der Landschaftsmalerei, die die Natur in ihren Einzelerscheinungen studiert, und nähert sich in der Art wie das malerisch wirkende Einzelmotiv der Gesamtheit gegenüber hervorgehoben ist, der Auffassung der holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts.

IV. KAPITEL.

Rogier van der Weyden.

Die künstlerische Entwicklung Rogier van der Weydens[1] des Begründers der Brabanter Schule ist in ihren Anfängen in ein ebenso tiefes Dunkel gehüllt, wie die der Brüder van Eyk. Ueber die Person seines Lehrers Robert Campin wissen wir so gut wie nichts und die Behauptung Facius', der ihn einen Schüler Jan van Eyks nennt wird am nachdrücklichsten durch seine Frühwerke widerlegt, welche beweisen, dass er sich in einer ganz anderen künstlerischen Umgebung unter ganz anderen Bedingungen entwickelt haben musste als sein vorgeblicher Lehrer, dessen Einfluss sich erst in den Werken der Reifezeit geltend zu machen beginnt.

In Jan van Eyk und Rogier van der Weyden treten uns nicht bloss die Gründer zweier Schulen sondern die Vertreter zweier grundsätzlich verschiedener Kunstrichtungen entgegen. Jan van Eyk zeigt sich in der Schlichtheit und Wahrheit seines Empfindens, in der innigen Freude an den Erscheinungen der Natur durchaus als germanischer Künstler. Feierliche Ruhe, freundliche Beschaulichkeit atmen alle seine Gestalten und lebhafte Gefühlsgesten

---

[1] Vgl. F. Bock, Memling-Studien, p. 52 ff. Hymans le livre des peintres de Carel v. Mauder, I. Pinchart, Bulletins des Gommissions d'art et d'archéologie, VI. Woltmann: Woermann, Geschichte der Malerei, II, p. 29. A. Wauters, Messager des sciences Historiques, 1846.

sowie starke Affekte sind seiner Kunstweise fremd. Das hervorragend charakteristische Talent van Eyks, welches jedes einzelne Individuum sowohl in seiner Eigenart wiederzugeben versteht, als auch das allgemein menschliche in ihm verkörpert, ist es, welches seine Gestalten voll Seele voll Leben erscheinen lässt, sie gleichsam von innen heraus durchleuchtet. Die gleiche ruhige Feierlichkeit, die seinen Figuren eigen ist, herrscht auch in seinen Landschaften. Die Freude am Individuellen, Charakteristischen, die ihn in den feinsten Linien und Zügen seiner Porträtköpfe die Seele und den Charakter der dargestellten Person sehen und ausdrücken lässt, findet ihren Ausdruck auch in der Landschaft, in der er jedes Bäumchen jedes kleine Plätzchen mit der ganzen Innigkeit seines warmen Naturempfindens wiedergibt. So bilden seine Landschaften eine würdige Ergänzung zu seinen Figuren und entrollen vor den Augen des Beschauers gleichsam das Bild einer Welt, in der sie lebten, mit der sie verwachsen waren. Was er durch jene nicht ausdrücken kann, das sagt er in seinen stimmungsvollen Landschaften, gemütlichen Binnenräumen und in dämmeriges Dunkel gehüllten Kircheninterieurs. Rogier van der Weyden dagegen ist seiner künstlerischen Auffassung nach Romane. Der lyrische Zug der den Bildern Jan van Eyks eigen ist, geht seinen Werken ab. Versteht es Jan wahr und anschaulich zu beschreiben, so ist Rogier vorwiegend Erzähler.[1] Seiner Natur entsprechend sucht er mehr durch den eigentlichen Gegenstand der Darstellung, durch den historischen Vorgang beziehungsweise die Handlung zu wirken, als durch eine feine Charakterisierung der handelnden Personen. Der religiös-historische Vorgang ist ihm immer die Hauptsache und es kommt ihm weniger darauf an, die handelnden Personen ihrem Wesen ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten nach zu schildern, als klar zum Ausdruck zu bringen, in welchen Beziehungen sie zu dem dargestellten Vorgang stehen, wie sie sich dazu verhalten und welche Rolle sie dabei spielen.[2] Man könnte Rogier daher im Gegensatz zu dem Genre- und Andachtsmaler Jan van Eyk als Historienmaler bezeichnen.

---

[1] Edgar Baes, Histoire de la peinture de paysage, p. 47.
[2] Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst, p. 50.

Seine vorwiegend erzählende Richtung findet auch darin ihren Ausdruck, dass er die Gleichzeitigkeit der darzustellenden Vorgänge in seinen Bildern nicht beobachtet, das heisst also, dass er zeitlich nicht zusammenfallende Ereignisse in einem Bilde räumlich miteinander vereinigt. So ist beispielsweise der Heiland auf dem rechten Flügel des Marienaltärchens in Berlin dargestellt, wie er seiner Mutter erscheint, während er im Hintergrund dem Grabe entsteigt, so zeigt der rechte Flügel des Johannesaltärchens ebendaselbst vorn Salome, wie sie das Haupt des Täufers in Empfang nimmt, und in einem dahinter sichtbar werdenden Gemach, wie sie es dem Könige auf einer Schüssel darbietet. Der ausgeprägt historische Charakter seiner Kompositionen drückt sich auch darin aus, dass die figürlichen Reliefdarstellungen der reichen architektonischen Umrahmungen, mit denen der Meister seine Bilder einzufassen liebt, die Geschichte des Hauptvorgangs erzählen und denselben dadurch erläutern. So stellt er auf den reich verzierten Bogenleibungen, die die Flügel des Marienaltars einfassen, die verschiedenen Episoden aus dem Leben und Leiden Christi dar und ähnliche Beispiele liefern der Johannesaltar und das Triptychon mit dem Sündenfall und dem Jüngsten Gericht im Pradomuseum zu Madrid.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Darstellung der räumlichen Umgebung also auch der Landschaft bei einem Meister, dessen Augenmerk so vorwiegend auf das historische Moment gerichtet war, bedeutend gegen die figürliche Darstellung zurücktreten musste. Sie kommt besonders in seinen frühen Arbeiten nur insofern in Betracht, als sie dazu dient, den Schauplatz der Handlung zu kennzeichnen, während das landschaftliche Genre, die Poesie des Interieurs, welche Jan van Eyk so lebendig zu schildern versteht, seiner Kunstweise wenigstens anfänglich fremd bleiben. Wie er seine Gestalten nur so weit charakterisiert, als es die Rolle der dargestellten Persönlichkeit bei dem betreffenden Vorgang erfordert, so tut er es auch bezüglich der Landschaft. Es kommt ihm auch hier vor allem darauf an, diejenigen Merkmale zusammenzufassen und wiederzugeben, die in ihrer Gesamtheit die Vorstellung Landschaft hervorzubringen geeignet sind und er kehrt in diesem Sinne zu der rein abstrakten Darstellungsmethode der Buchmalereien des ausgehenden

14. Jahrhunderts zurück. Indem er von der Landschaft als Gesamtvorstellung zu den dieselbe zusammensetzenden Einzelheiten niedersteigt unterscheidet er sich grundsätzlich von Jan van Eyk, der in seiner mehr induktiven Methode von Einzelbeobachtungen und Studien ausgehend durch Zusammensetzung zu grösseren Gruppen gelangt. Die Richtung Rogier van der Weydens hat derjenigen van Eyks gegenüber den Vorzug grösserer Einfachheit und Geschlossenheit der Komposition, führt aber in dem Bestreben nur das Allgemeinbild der Landschaft zu geben zur Typenbildung und zur schematischen Darstellungsweise.

Der rein auf das Gegenständliche des Vorgangs gerichtete Sinn Rogier van der Weydens zeigt sich aber nicht bloss in der Raumbehandlung sondern auch in der Lichtführung. Das dämmerige Dunkel des Binnenraums das Spiel des von aussen einfallenden Lichts und überhaupt der Gegensatz von Freilicht und Binnenlicht wie ihn Jan in so meisterhafter Weise wiederzugeben verstand findet in seinen Bildern wenig Berücksichtigung. Für ihn der die Figur zunächst nicht in sondern vor den Raum stellt, für den die räumliche Umgebung des figürlichen Vorganges immer nur die Rolle der Hintergrunddekoration spielt, kommt die raumbildende Wirkung des Lichts wenig in Betracht. Licht und Farbe haben in seinen früheren Bildern noch vorwiegend die Funktion, die Formen deutlich hervortreten zu lassen, und die Wiedergabe kräftigerer Lichteffekte liegt nicht in den Bestrebungen eines Meisters, dessen Hauptaugenmerk auf das Gegenständliche der Darstellung gerichtet ist. Es sind wie schon erwähnt vor allem die Frühwerke Rogiers, in welchen diese seiner innersten Künstlernatur entsprechenden Eigentümlichkeiten besonders deutlich hervortreten, während sich in den Arbeiten seiner mittleren und späteren Zeit der Einfluss Jan van Eyks geltend macht.

Am leichtesten lässt sich diese Stilwandlung an der Hand der drei aus verschiedenen Entwicklungsstadien des Meisters stammenden Bilder der Berliner Galerie, dem Altar von Cambrai im Pradomuseum zu Madrid und dem Triptychon mit den sieben Sakramenten im Antwerpener Museum verfolgen. Den Anfang der Entwicklungsreihe bildet das im Berliner Museum befindliche Marien Altärchen, dessen Entstehung Tschudi vor das Jahr 1438

setzt.[1] Die perspektivische Raumbehandlung und insbesondere die der architektonischen Motive ist noch stark zurückgeblieben. Die Säulenhallen, welche den Vordergrund einnehmen, tragen durchaus den Charakter der Scheinarchitektur, und es geht ihnen nicht bloss jede Tiefenwirkung ab, sondern auch das räumliche und organische Verhältnis, in welchem die einzelnen architektonischen Glieder zueinander stehen sollen ist überall im Unklaren gelassen; die Schäfte der Säulen, welche die Vordergrundhallen tragen erscheinen in ihrem Durchschnitt eliptisch; die Schnittpunkte der Fluchtlinien sind weit voneinander entfernt und der Mangel eines einheitlichen Augenpunktes macht sich überall bemerkbar. Insoweit von einem angenommenen Standpunkt des Beschauers die Rede sein kann, ist er der Landschaft gegenüber ziemlich tief gelegt und die Gründe steigen leicht gegen den Horizont an. Der Standpunkt ist nicht wie bei den späteren Bildern des Meisters für die drei Flügel einheitlich angenommen, das heisst der Beschauer ist nicht vor dem Mittelbilde stehend, also in seitlicher Stellung zu den beiden Seitenflügeln gedacht, sondern jedem der drei Flügel für sich gegenüberstehend. Die Landschaft ist schlicht und einfach in ihrer Anlage und verhältnismässig arm an Motiven. Auf der Mitteltafel Wiesenland, dann ein Schloss an einem Weiher ein besonders für Rogier van der Weydens Landschaften charakteristisches Motiv und endlich den Horizont abschliessende lang gezogene Gebirgsrücken; auf dem rechten Flügel ein gegen den Hintergrund leicht ansteigendes welliges Gelände von vielfach geschlängelten Wegen durchzogen mit einer die Höhen des Hintergrundes krönenden Stadt, im wesentlichen also noch die Landschaftskomposition der Uebergangsepoche vom 14. zum 15. Jahrhundert. Ebenso unentwickelt wie in der perspektivischen Raumbehandlung zeigt sich das in Rede stehende Triptychon auch in der Lichtführung. Das Raumdunkel sowie die Unterschiede der Helligkeit zwischen gedeckten Räumen und der freien Landschaft sind noch nicht beobachtet und das Licht in allen Teilen des Bildraums ohne Rücksicht auf deren Beschaffenheit vollständig gleichmässig verteilt. Die reichen gotischen

---

[1] H. v. Tschudi, Der Meister von Flemalle. Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml. Jahrg. 1898, p. 22.

Umrahmungen der drei Flügel und die dahinter liegenden architektonischen Glieder der Vordergrundhallen zeigen untereinander sowie der Landschaft gegenüber nur sehr geringe Helligkeitsunterschiede, so dass sie sich körperlich nur wenig voneinander loslösen. Die Stelle des Lichts vertritt hier noch durchaus die Farbe und der zeichnerische Kontur.

Stilistisch am nächsten steht dem Marienaltärchen das im Pradomuseum zu Madrid befindliche von Crowe und Cavalcaselle als Altar von Cambrai bezeichnete Triptychon mit dem Kreuzestod, Sündenfall und Jüngsten Gericht.[1] Im Mittelbilde hat sich Rogier bezüglich der Raumkomposition ziemlich treu an die Kirchenmadonna Jan van Eyks gehalten;[2] wie dort blickt man in schiefer Richtung in das Innere einer Kirche; die Behandlung der Architektur zeigt deutlich ihre Abhängigkeit von den Kircheninterieurs Jans und analog der Kirchenmadonna sucht Rogier auch hier das gedämpfte Licht des Binnenraums wiederzugeben. Andererseits besteht aber auch eine unverkennbare Verwandtschaft zwischen dem Marienaltärchen und dem in Rede stehenden Triptychon. Man begegnet den gleichen perspektivischen Fehlern, dem gleichen Mangel eines einheitlichen Verschwindungspunktes, der Standpunkt des Beschauers ist für jede der drei Tafeln abgesondert gewählt, die Figuren stehen nicht in, sondern vor dem Raum und das in allen Teilen des Bildraums ganz gleichmässig verteilte Licht verhindert ein plastisches Hervortreten der Figuren und Raummotive. Die Landschaft des rechten Flügels zeigt trotz mancher Anklänge an Jan van Eyk in der Behandlung der Vegetation den gleichen primitiven Stil wie die Landschaft des Marienaltärchens und diese Stilverwandtschaft tritt auch deutlich in den alle drei Tafeln einfassenden reich verzierten und verschnörkelten gotischen Umrahmungen hervor, die in keinem organischen Zusammenhang mit dem dahinter liegenden Bildraum zu stehen scheinen und sich ebensowenig wie dort körperlich von demselben loslösen. Selbst die Formen des Masswerks zeigen eine unverkennbare Aehnlichkeit mit denen des Berliner Bildchens.

[1] Crowe und Cavalcaselle. Deutsche Originalausgabe, p. 258. — Hymans in: Les Musées de Madrid, p. 65 ff.

[2] Hugo von Tschudi, Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. 19, p. 25.

[3] Vergl. F. Bock, Memlingstudien, p. 98.

Ungleich weiter fortgeschritten tritt uns die Kunst Rogiers in dem Johannesaltärchen der Berliner Galerie, sowohl in bezug auf Raumkunst als auch auf Lichtführung entgegen. Die reich verzierten architektonischen Umrahmungen, welche die einzelnen Tafeln des genannten Triptychons einfassen kleben nicht mehr wie dort am Hintergrund fest, sondern heben sich scharf beleuchtet und plastisch von dem dahinter liegenden dunkleren Bildraum ab, so dass die Täuschung hervorgerufen wird als blicke man durch eine gotische Türöffnung in den dahinter liegenden Raum. Die Scheinarchitekturen wie sie das Marienaltärchen und zum Teil noch der Altar von Cambrai zeigen haben hier weiten Durchblicken durch Hallen und Zimmerfluchten Platz gemacht, welche sowohl durch ihre architektonische Gliederung als auch den Wechsel von aufeinander folgenden belichteten und in Schatten gehüllten Zonen im hohen Grade den Eindruck des Räumlichen machen. Wohl dem Beispiel Jan van Eyks folgend macht also Rogier hier den Versuch den Raum nicht bloss linearperspektivisch zu gliedern, sondern auch die vielfachen Intensitätsabstufungen des Raumlichts zur Gliederung und Vertiefung heranzuziehen. Auch stellt er sich wie dieser Meister die Aufgabe, die drei Flügel des Altars unter einem gemeinsamen Augenpunkt darzustellen, in der Art, dass der Beschauer dem Mittelbilde gerade gegenüberstehend also in seitlicher Stellung zu den beiden Seitenflügeln gedacht ist, so dass sein Blick in schräger Richtung durch die einrahmenden Bogenöffnungen in den dahinter liegenden Raum fällt. Auch in der Behandlung der Landschaft ist das Streben nach freierer Raumentfaltung unverkennbar und findet in einer stärkeren Betonung der Richtungsmotive und geschlossenern Gruppierung der einzelnen Teile seinen Ausdruck. Die Landschaft, die sowohl im Marienaltar als auch in dem Madrider Bild noch durchaus allgemein gehalten war, fängt hier an bestimmte individuelle Formen anzunehmen.

Noch deutlicher tritt dies in dem wohl der späteren Zeit des Meisters angehörenden Christusaltar ebendaselbst hervor.[1] Der

[1] Vergl. L. Kämmerer, Hans Memling, p. 11. — F. Bock, Memlingstudien, p. 95, p. 100 und p. 169 ff. — Hasse: Kunststudien 4 und 5. — A. Wouters, Sept études Kap. 2. — H. v. Tschudi: Rep. 16, p. 363 und 17, p. 282.

Vordergrund und damit auch der Standpunkt des Beschauers liegt ziemlich hoch über den landschaftlichen Hintergründen, die Richtungsmotive sind stark betont, die Landschaft hat ein individuelleres Gepräge und die naturalistischere Durchbildung des Details macht sich den weiter oben erwähnten Landschaftskompositionen gegenüber stärker geltend. Auch den Wirkungen der Luftperspektive hat Rogier van der Weyden hier grössere Beachtung geschenkt, indem er den landschaftlichen Raum der Tiefe nach in drei allerdings wenig ausgesprochene Farbenzonen zerlegt und die Aufhellung der Landschaft nach dem Horizonte zu deutlicher zum Ausdruck bringt.

Den Höhepunkt jedoch bildet das Triptychon der sieben Sakramente im Museum zu Antwerpen,[1] für dessen Raumdarstellung wie für den Altar von Cambrai die Kirchenmadonna vorbildlich gewesen zu sein scheint. Hier aber hat der Meister von der gegebenen Grundlage aus selbständig weitergearbeitet und sein Vorbild in vielen Punkten noch übertroffen. Frei und luftig strebt das geräumige hohe Kirchenschiff von schlanken Säulen getragen der Tiefe zu, und die Figuren stehen nicht mehr vor dem Raum sondern sind in denselben hineinkomponiert. Rogier ist hier zu der seinem künstlerischen Naturell so viel mehr entsprechenden Hell in Hellmalerei zurückgekehrt. Durch die weiten Kirchenfenster strömt überall das klare Tageslicht herein; das hellbeleuchtete Kircheninnere löst sich körperlich von der dunkler gehaltenen architektonisch gegliederten Umrahmung los; die perspektivische Konstruktion ist frei und sicher und man gewinnt dadurch dass der Meister nicht wie in dem Altar von Cambrai oder Jan van Eyk in der Kirchenmadonna bloss die schiefe Ansicht der einen Langwand sondern den vollständigen daran anschliessenden Chorabschluss der Kirche wiedergibt ein viel vollkommeneres Raumbild. Der Standpunkt des Beschauers ist wie in dem Johannesaltärchen für alle drei Flügel des Triptychons einheitlich gewählt, ja Rogier führt die perspektivische Täuschung so weit, dass selbst die architektonischen Umrahmungen der

[1] Dieses Werk wird trotz der von Crowe und Cavalcaselle angeführten, allerdings wenig stichhaltigen Gegenargumente, von Passavant, Waagen, Rooses, Woermann, Hymans für eine authentische Arbeit Rogiers gehalten.

Flügel, welche als eine Art Fortsetzung der Kirchenarchitektur aufgefasst sind, dem einheitlichen Augenpunkte gemäss in stärkerer oder geringerer Seitenansicht dargestellt sind. So zeigt sich bei der Umrahmung des rechten Flügels entsprechend dem linksseitigen Standpunkt die ganze als Hohlkehle gebildete Leibung des Bogens während sie nach links hin verschwindet und analoge Erscheinungen sind auch auf der Mitteltafel und dem linken Seitenflügel wahrnehmbar.

Wie schon aus den angeführten Beispielen hervorgehen dürfte, machen sich die Fortschritte Rogiers auf dem Gebiete der Raumkunst, vor allem in der Behandlung der architektonisch gegliederten Binnenräume [1] bemerkbar, während die Komposition und der räumliche Aufbau der Landschaft weit weniger durch die künstlerische Entwicklung des Meisters beeinflusst wird. [2] Ueberhaupt zeigt der Meister besonders in seinen frühen Bildern eine ausgesprochene Vorliebe für architektonische Motive, die sich nicht bloss in den so häufig der Steinskulptur nachgebildeten Umrahmungen äussert, sondern auch darin, dass er architektonische Vordergründe auch dort als Schauplatz seiner figürlichen Darstellungen wählt, wo dieselben sich der Natur der Sache nach im Freien abspielen müssten. So findet die Taufe Christi auf dem Johannesaltärchen in einer gotischen Halle statt, unter deren Wölbungen der Jordan mit seinen felsigen Ufern dennoch sichtbar bleibt und ähnliche Erscheinungen wiederholen sich auf dem Marienaltärchen und dem Altar von Cambrai.[3] In allen diesen Fällen scheint Rogier bestrebt gewesen zu sein, eine Verbindung zwischen der reichen gotischen Umrahmung und der Landschaft herzustellen.

Wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde hat die Landschaft in den frühen Bildern des Meisters fast ausschliesslich den Zweck der Figur als Folie oder Hintergrund zu dienen und Rogier beschränkt sich demgemäss darauf, den landschaftlichen Schauplatz in grossen Zügen wiederzugeben, ohne sich auf eine eingehende Charakterisierung einzulassen. Ein der van Eykschen

[1] M. L. Maeterlinck, Rogier v. d. Weyden sculpteur. Gazette des beaux arts 26, p. 265.
[2] F. Bock, Memlingstudien, p. 95 und p. 100.
[3] Vgl. F. Rosen, a. a. O., p. 123 ff.

Raumkunst analoges Streben nach ausgedehnten Landschaftspanoramen zeigt sich in keinem seiner Werke, und dementsprechend liegt der Vordergrund und damit auch der Standpunkt des Beschauers nicht so hoch über den landschaftlichen Hintergründen wie bei Jan van Eyk, die Horizontlinie ist tiefer gelegt[1] und das Gesichtsfeld mehr beschränkt. Wie bei den meisten Künstlern dieser Epoche tritt infolge des niedrig angenommenen Standpunktes des Beschauers das Missverhältnis zwischen diesem und dem Grade der Aufsicht, unter welchem die Landschaft dargestellt ist, störend hervor, und dies umso mehr, als es der Meister unterlässt, die starke Aufsicht wie Jan van Eyk durch die natürliche Beschaffenheit des Geländes zu begründen. So ist der Augenpunkt für das Mittelbild des Johannesaltärchens, welches die Taufe Christi zum Gegenstand hat, in der Augenhöhe des Heilands gedacht, der Spiegel des Jordan, in welchem er steht, liegt also nur in Augenhöhe unter dem Beschauer, während man schon im Mittelgrund tief auf denselben hinabzublicken glaubt.

Den Landschaften Jan van Eyks gegenüber zeigen diejenigen Rogier van der Weydens eine ganz abweichende Art der Raumgliederung. Die für ersteren so charakteristische Einteilung in horizontale Zonen tritt bei letzterem stark zurück. Er gliedert die Landschaft vielmehr nach der Art der Miniaturen der Augustinushandschrift durch ein System von sich ineinander und übereinander schiebenden diagonalen Geländekulissen, welche durch Deckung und Ueberschneidung den Eindruck des Vor- und Hintereinander hervorrufen sollen und den landschaftlichen Raum wie mit einem Netz von sich kreuzenden und durcheinander schlängelnden Linien überziehen. Erst in den späteren, bereits von Jan van Eyk beeinflussten Werken des Meisters, wie beispielsweise in dem Heiligen Lukas der Münchner Pinakothek, finden sich der Rollinmadonna verwandte Raumeinteilungen mit stufenförmig hintereinander liegenden Gründen und stark hervortretenden vertikalen Richtungsmotiven.

Die Formengebung im Einzelnen erinnert in ihrer Steifheit, in der ausgesprochenen Tendenz zu stilisieren und zu schemati-

[1] Ueber die Lage der Horizontlinie vergl. F. Bock, Memlingsstudien, p. 95.

sieren noch vielfach an den Stil des ausgehenden 14. Jahrhunderts. Insbesondere verraten die Bäume und das Buschwerk im Vordergrund mit ihren spitz zulaufenden federigen Zweigen noch deutlich ihre Abstammung von den Zipfelbäumen, deren wir bei Besprechung der Augustinushandschrift und anderer Malerwerke dieser Frühzeit Erwähnung getan haben; eine feinere Charakterisierung und Individualisierung des Einzelmotivs strebt der Meister nirgend an, man begegnet vielmehr in allen seinen Landschaften den gleichen, immer wiederkehrenden typischen Formen, die den Charakter des Rezeptmässigen tragen.

Dennoch führt auch Rogier der Landschaftsmalerei einige neue Kompositionselemente und Motive zu, welche in der Folgezeit besonders bei Memling und Dirk Bouts besondere Bedeutung gewinnen. Während Jan van Eyk in seinen Landschaften Stadtansichten bevorzugt, wendet Rogier van der Weyden dem Schlossbau seine besondere Aufmerksamkeit zu. Freundliche Herrensitze, umgeben von schattigen Parkanlagen mit ausgedehnten, von Schwänen belebten Teichen geben beliebte Gegenstände für seine Landschaftsdarstellungen ab, für die ihm wohl die an derartigen Motiven so reiche Umgebung Brüssels reichlichen Stoff geboten haben mochte. Während also Jan die landschaftlichen und architektonischen Motive seiner vorwiegend von bürgerlichen Gemeinwesen beherrschten Heimat entlehnte, scheint für Rogier die an mächtigen Adelsitzen so reiche Umgebung seiner Heimatstadt vorbildlich gewesen zu sein.

Schon an anderer Stelle wurde Rogier van der Weyden als Hellmaler dem Helldunkelmaler Jan van Eyk gegenübergestellt, dessen manchmal etwas schwerem Ton in den Werken des ersteren ein klares, helles Kolorit Platz gemacht hat. Nirgends finden sich kräftigere Lichteffekte, alles ist hell in hell modelliert und von dem überall herkommenden Lichte umflossen. Das Licht ist in Rogiers Bildern nicht als ein über den Objekten stehender Faktor dargestellt, sondern es haftet den Körpern als solchen an, gleichsam als Form und Farbe von ihnen ausgehend. Dennoch liegt in diesem Streben nach gleichmässiger Verteilung des Lichts eine Neuerung, die erst in seinen Spätwerken voll zur Geltung kommt. Die generalisierende, selten dem konkreten Fall Rechnung tragende Darstellungsweise Rogiers

äussert sich auch hier, indem der Meister nicht so sehr das Verhalten des Lichts in einem bestimmten Raum sondern seine Verteilung im Luftraum im allgemeinen und damit besonders die lichtzerstreuende Wirkung der Atmosphäre wiederzugeben sucht. Dies zeigt sich besonders in der Behandlung der Luftperspektive, bezüglich deren sich Rogier wesentlich von Jan van Eyk und seiner Schule unterscheidet. Die farbliche Unterscheidung der Tiefenzonen, die wie in den Miniaturen des 14. Jahrhunderts hauptsächlich den Zweck hat die einzelnen Teile der Landschaft voneinander loszulösen, tritt in seinen frühen Arbeiten nur wenig hervor und erst in seinen späteren finden sich Andeutungen der drei Töne. Dagegen ist eine andere Wirkung der Luftschichten auf das Aussehen der Landschaft ungleich stärker betont als bei den Meistern der flandrischen Schule: „Die allmähliche Aufhellung der Landschaft nach dem Horizonte zu, das Verschwimmen der Farben in der allgemeinen Helligkeit des Hintergrundes und ihr Aufgehen im allgemeinen Luftton. In diesem Verblassen der Landschaft nach rückwärts zu, in diesem Verschwimmen im hellen Duft des Hintergrundes ist auch wohl der Grund für jene Morgenstimmung zu suchen, welche den meisten Landschaften des Meisters eigen ist. Der hl. Lukas in der Münchener Pinakothek kann diesbezüglich als geradezu bahnbrechend bezeichnet werden. Nur im Vordergrund sind hier die Lokalfarben kräftiger betont, während sie im Mittelgrund allmählich von dem duftigen Blau der Atmosphäre aufgesogen werden, bis Land und Luft am Horizont miteinander fast vollständig verschwimmen.

Die Neuerungen, die Rogier auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei bringt, bestehen also hauptsächlich in der Vereinfachung des ganzen landschaftlichen Aufbaus und der Zurückführung der individuellen Einzelerscheinungen auf allgemeine Typen, die eine grössere Geschlossenheit und Einheitlichkeit der dargestellten Raumbilder zur Folge hat.

V. KAPITEL.

Wie über die Anfänge der künstlerischen Laufbahn Rogier van der Weydens, so ist man auch bezüglich des letzten Jahrzehnts seiner Tätigkeit und seinen Stil in dieser Epoche noch im Unklaren. Die mit Bestimmtheit auf Rogier zurückgehenden Arbeiten liefern nur sehr unsichere Anhaltspunkte für eine genauere Datierung, so dass die Forschung bei den ohnedies schwankenden Grundlagen, allein auf stilkritische Vergleiche angewiesen ist. Dazu kommt noch, dass der in Rede stehende Meister in seinen späteren Jahren einen ausgedehnten Werkstattbetrieb eingerichtet und die an ihn ergangenen Bestellungen vielfach seinen Schülern überlassen zu haben scheint,[1] so dass es bei dem jetzigen Stand unserer Kenntnisse fast unmöglich ist, den Anteil der einzelnen Schüler an diesen späteren Werkstattbildern festzustellen. Die meisten in diese Epoche verlegten Werke, wie beispielsweise die Epiphanie in der münchener Pinakothek[2] oder die Grablegung Christi in der Uffizien-Galerie zu Florenz[3] tragen nicht durchgehends die charakteristischen Merkmale der Malweise Rogier van der Weydens, sondern zeigen eine seiner Manier fremde Behandlung und zum Teil Anklänge an bekannte Schüler wie Dirk Bouts oder besonders Hans Memlings, die oft so ausge-

---

[1] Bock: Memlingstudien, p. 95.
[2] L. Kämmerer, a. a. O., p. 12. — F. Bock: Memlingstudien, p. 100. — Hasse: Kunststudien 4. 1892. — Wouters Sept études 1893, 2.
[3] F. Bock: Memlingstudien, p. 95.

sprochen sind, dass es bei vielen Arbeiten dieser Uebergangszeit noch streitig ist, ob man es mit Frühwerken eines der genannten Meister oder mit Spätwerken Rogier van der Weydens zu tun hat. Auffallend ist es jedenfalls und spricht für ihre Verbindung mit dem Atelier Rogiers, dass Dirk Bouts und Hans Memling ziemlich gleichzeitig um das Todesjahr Rogier van der Weydens aus dem Dunkel hervortreten, und zwar nicht als Anfänger, sondern als in ihrer Kunst vollständig ausgebildete Meister.

Dirk Bouts.

Von den im vorigen Abschnitt genannten Künstlern ist Dirk Bouts nach der jetzt allgemein geltenden Ansicht der ältere. Wouters[1] lässt ihn im Jahre 1391 das Licht der Welt erblicken, während Even[2] das Jahr 1400 als Geburtsjahr annimmt. Mögen diese beiden Daten auch vielleicht etwas zu früh gegriffen sein,[3] so lassen wie schon erwähnt seine frühesten Bilder ihn doch als einen im Vollbesitze seines Könnens befindlichen Meister erkennen, der seiner in sich geschlossenen künstlerischen Eigenart nach zu schliessen, bereits die Schwelle der Jugend überschritten haben musste, eine Annahme, die noch dadurch bestärkt wird, dass sein vermutliches Selbstbildnis auf dem Löwener Abendmahl, welches eine auffällige Aehnlichkeit mit dem im Besitze des Barons Oppenheim befindlichen Porträt eines Unbekannten zeigt, ihn als einen bereits bejahrten Mann mit ergrauten Haaren erkennen lässt.

Die beglaubigten Werke des Dirk Bouts: Das Erasmustriptychon, der Löwener Sakramentsaltar und die Gerechtigkeitsbilder im Museum zu Brüssel[4] lassen ihn den zu Beginn des Kapitels

---

[1] A. Wouters: Thierry Bouls dit Thierry de Haarlem et ses fils. Bruxelles 1863.

[2] Edward v. Even: Thierry Bouts dit Stuerbunt. Bruxelles 1861.

[3] Wörmann, Woltmann: Geschichte der Malerei 2, p. 40.

[4] Unter den neuen Erwerbungen des Louvremuseums befindet sich ein Bruchstück eines grösseren Werkes, darstellend den Höllensturz der Verdammten, welches in der Technik, der Behandlung der Figuren und den Gesichtstypen so unverkennbar an das Erasmus und Hippolytstriptychon erinnert, dass der Gedanke an die Urheberschaft Bouts sehr nahe gelegt wird. Vielleicht handelt es sich hier um einen Flügel des von van Mander erwähnten, verschollenen Jüngsten Gerichts.

angeführten Tatsachen entgegen als einen von Rogier van der Weyden ziemlich unabhängigen Meister erkennen, wenn auch die Figurentypen der Gerechtigkeitsbilder auf eine gewisse Verwandtschaft zwischen beiden schliessen lassen.

Im übrigen weicht Dirk Bouts in der Behandlung des figürlichen Teiles seiner Darstellungen insofern von Rogier van der Weyden ab, als die dargestellten Personen bei ihm kaum mehr als Puppen sind, welche ausschliesslich durch ihr Gebärdenspiel den Anteil erkennen lassen, den sie an dem dargestellten Vorgang nehmen. Ihr Gesichtsausdruck bleibt dabei vollständig unberührt, steht weder mit der Rolle, die ihnen zugewiesen ist noch mit ihren Handlungen in irgend welchem Zusammenhang, und bleibt gleich teilnahmslos, ob es sich nun um eine Marterszene oder ein beschauliches Andachtsbild handelt.

Durchaus selbständig zeigt sich Dirk Bouts jedoch im landschaftlichen Teil seiner Darstellungen, obzwar er auch hier ganz ausgesprochen auf dem Boden der brabanter und flandrischen Schule steht. Wenigstens zeugen seine Hintergründe von einem so reifen Verständnis für den Charakter des anmutigen Hügellandes der Umgebung Brüssels und Löwens mit seinen sanften von einzelnen Bäumen und Baumgruppen bestandenen Höhenzügen, dass es wohl hauptsächlich diese Gegend gewesen sein muss, welche ihm den Stoff für seine landschaftlichen Studien lieferte. Die Art wie er das Wesen des Lichts in geschlossenen Räumen auffasst nähert sich derjenigen Rogier van der Weydens, während er in der Behandlung des Freilichts selbständig vorgeht und hier wie Jan van Eyk und der Meister von Flemalle an die Lösung schwieriger Beleuchtungsprobleme, wie die Wirkung des direkten Sonnen- und Mondlichts auf das Aussehen der Landschaft herantritt. Ueberhaupt bildet die Darstellung der freien Natur seine Hauptstärke, ist der wahre Ausdruck seines künstlerischen Empfindens und lässt ihn sein Können ebenso ungezwungen und kühn entwickeln, wie ihn die Behandlung des figürlichen Teils seiner Darstellungen als strengen Formalisten zeigt.

Seiner Begabung für die Landschaftsmalerei entsprechend, räumt Dirk Bouts der Figur in seinen Kompositionen keine so ausschliesslich beherrschende Stellung ein wie Jan van Eyk und Rogier van der Weyden. Was letzterer in bezug auf das Ver-

hältnis der Figur zum Binnenraum erreicht hat, das dehnt er auch auf ihr Verhältnis zur Landschaft aus. Die Figur steht nicht mehr ausserhalb des räumlichen Verbandes, nicht mehr vor dem Raum sondern im Raum, in der Landschaft und bildet mit ihr zusammen ein Ganzes. Dirck Bouts erreicht diese Wirkung zunächst dadurch, dass er die Figur etwas in den Raum zurückschiebt, und den äussersten Vordergrund mit einigen, wenn auch unbedeutenden landschaftlichen Motiven ausfüllt. So ist ein kleiner Streifen Rasen, wie in der Begegnung Abrahams und Melchisedechs, oder einige Uferfelsen nebst einem Stück der wellenbewegten Wasserfläche, wie bei dem Christophorusbilde in München, zwischen den Beschauer und die Figur eingeschoben und diese erscheint dementsprechend in einem perpektivisch etwas verkleinerten Massstabe. Am deutlichsten wird man sich dieser Neuerung bewusst, wenn man eine der Werkstatt Rogiers entstammende Arbeit, wie beispielsweise die hl. Katharina in der Gemäldesammlung des A. H. Kaiserhauses in Wien Nr. 633 mit einem Werk des Dirk Bouts, wie dem eben genannten Christophorusbilde vergleicht. Dort überwiegt der figürliche Teil der Darstellung, die Heilige ist ganz in den Vordergrund gerückt und übermässig gross im Vergleich zur Landschaft gehalten, die nur als Hintergrundfolie dient. Hier ist das Verhältnis zu Gunsten der Landschaft verschoben und der heilige Christophorus ist mitten in sie hinein komponiert, richtet sich in seinen Grössenverhältnissen mehr nach denen des umgebenden Raums, und spielt dementsprechend die Rolle der Staffage.

Uebrigens erscheint der Stil des Dirk Bouts gerade was das Verhältnis der Landschaft zur Figur betrifft, gewissen Umwandlungen unterworfen gewesen zu sein. Sein frühestes bekanntes Bild wenigstens, die Marter des heiligen Erasmus, zeigt noch ganz nach der Art Rogier van der Weydens ein starkes Vorwalten der figürlichen Komposition, während sich schon im Löwener Sakramentaltar, vom Jahre 1468 eine stärkere Betonung des landschaftlichen Elements bemerkbar macht. Es würde demnach wenn man das eben erwähnte Verhältnis als Grundlage für eine Datierung der Werke des Meisters gelten lässt, das Münchener Triptychon als eines seiner späteren Werke gelten müssen. Allerdings scheinen dem die Gerechtigkeitsbilder des Brüsseler Museums zu widersprechen. Hier dürfte der Meister jedoch schon

durch den Gegenstand der Darstellung gezwungen gewesen sein, die Figur der Landschaft gegenüber stärker hervorzuheben, was auch durch den Umstand bestätigt wird, dass die genannten Werke vollständig aus dem Rahmen seiner übrigen Arbeiten herausfallen, und dass eine unverkennbare Uebereinstimmung zwischen ihnen und den Gerechtigkeitsbildern des Gerhard David besteht, die auf das Vorhandensein eines hergebrachten Darstellungsschemas schliessen lässt.

Auch die Komposition der Landschaft selbst scheint ähnlichen Wandlungen unterworfen zu sein wie das obenerwähnte Verhältnis zwischen Figur und Raum, und sich auch in dieser Hinsicht zunächst an die Landschaftsdarstellungen der van Eyks und Rogier van der Weydens anzulehnen. Das Hippolytstriptychon mit seiner ausgesprochen horizontalen Geländegliederung, mit seinen stufenförmig gegen den Hintergrund ansteigenden Gründen erinnert noch stark an den Aufbau der Landschaften des Genter Altars und die gleiche Anlage, wenn auch mit Rogierschen Elementen vermischt, zeigt sich im Erasmustriptychon. Stärker tritt der Einfluss Rogier van der Weydens im Löwener Sakramentaltar und zwar besonders in der Begegnung des Abrahams und Melchisedechs hervor, wo das Hintereinander vorwiegend durch sich gegenseitig überschneidende Rasenhänge ausgedrückt wird. Doch schon in einzelnen Darstellungen des genannten Altarwerkes, wie der Mannahlese und dem Propheten Elias mit dem Engel, zeigen sich die Anfänge einer neuen Kompositionsweise. An die Stelle der sanften Hügelgelände treten steile abenteuerliche Gebirgsformationen; die Kulissen verlieren die Gestalt, die ihnen in den Darstellungen der van Eyks und Rogier van der Weydens eigen ist, und nehmen die Form von Theaterkulissen an, die den Bildraum gleichsam einrahmen und ihm den Charakter einer Bühne geben, während die diagonale Ueberschneidung auf den Bühnenraum selbst beschränkt bleibt. Allerdings zeigt sich im Löwener Sakramentaltar noch deutlich die Unbeholfenheit in der Anwendung der seitlichen Kulissen, die rückwärts noch nicht gestützt sind und noch keine zusammenhängende Reihe bilden, sondern frei im Raum zu stehen scheinen, so dass man zwischen ihnen durch ins Leere hinein zu blicken glaubt. In der Mannahlese nimmt die Landschaft infolge

dieser Konstruktionsmängel die Gestalt eines von Gebirgen eingefassten Hochtals an, dessen einrahmende Höhenzüge links und rechts in unbekannte Tiefen abzufallen scheinen. In den Darstellungen Johannes des Täufers und des hl. Christophorus in der Pinakothek zu München endlich ist die neue Kompositionsweise zur vollen Entwicklung gelangt.[1] An die Stelle der horizontalen Gliederung des Raums, wie wir sie bei Jan van Eyck finden, oder der diagonalen, wie sie Rogier van der Weyden anwendet, ist die vertikale Theaterkulisse getreten. Träger der Tiefengliederung sind nicht mehr die den Bildraum durchziehenden Geländeprofile, sondern die denselben einrahmenden seitlich aufragenden Kulissen. Die Scheidung zwischen dem eigentlichen landschaftlichen Bühnenraum und den denselben einrahmenden Kulissen ist durchgeführt, ersterer vermittelt den Blick nach der Tiefe zu, letztere gliedern die Landschaft, erwecken durch ihr allmähliches Zusammenrücken die Vorstellung der Raumtiefe und liefern die Anhaltspunkte für die Bemessung der Entfernungen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Rogier van der Weyden und Dirk Bouts besteht in der linearperspektivischen Konstruktion der Landschaft. Während ersterer im allgemeinen ziemlich niedere Horizonte wählt und seine Landschaftsbilder in mässiger Aufsicht darstellt, liegt bei letzterem der Horizont in den meisten Fällen hoch, das Vordergrundpodium ist tief gelegt und die Landschaft in übertrieben starker Aufsicht dargestellt, das Gelände steigt perspektivisch ganz unmotiviert steil an, und das Verhältnis zwischen Land und Luft schwankt zwischen 3 : 1 und 5 : 1. Der Augenpunkt ist in den verschiedenen Teilen des Bildraums nicht konsequent durchgeführt, sondern jeder einzelne Grund jede einzelne Tiefenzone hat ihre besonderen Verschwindungspunkte. Besonders auffällig zeigt sich diese Erscheinung dort, wo sie durch die Gestaltung des Geländes nicht motiviert erscheint, wie beispielsweise in dem Martyrium des hl. Hippolyth, wo das ungemein ausgedehnte Vordergrundpodium nahezu in der Frontalansicht dargestellt ist. Eine Erklärung für diesen Rückfall in die mittelalterliche Uebereinanderdarstellung lässt sich bei der im übrigen so bedeutenden Begabung des

[1] Vgl. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst, p. 57.

Meisters für das Landschaftsfach nur darin finden, dass er die Landschaft der figürlichen Darstellung gegenüber stärker zur Geltung zu bringen sucht und dass ihm das Streben nach einheitlicher Konstruktion des durch die seitlichen Kulissen eingerahmten Bildraums eine Trennung der Gründe durch stärkere Niveauunterschiede nicht gestattet. Eine Erscheinung der man übrigens in ganz ähnlicher Weise bei Hans Memling begegnet und die sich bei den Landschaften des 15. und 16. Jahrhunderts meist dort bemerkbar macht, wo die Natur der Darstellung ein Hochlegen der Vordergründe oder ein natürliches Ansteigen der rückwärtigen Teile der Landschaft ausschliesst.

Wie Rogier van der Weyden steigt auch Dirk Bouts bei der Darstellung seiner Landschaften vom Ganzen auf das Einzelne herab, der Gesichtskreis ist meist ein mässig weiter und die Anzahl der zur Darstellung gebrachten Motive eine ziemlich beschränkte. Diese sind jedoch nicht zum Typus verallgemeinert, sondern zeigen alle ein individuelles Gepräge. Während also Jan van Eyk in der Formengebung im einzelnen individualisiert, in der Fassung der Landschaft als Ganzes aber generalisiert, während Rogier statt der van Eykschen zusammengesetzten Landschaft einen allgemeinen einheitlichen Landschaftstypus bringt, ohne auf das Individuelle derselben weder im einzelnen noch im ganzen einzugehen, beginnen sich bei Dirk Bouts landschaftliche Charaktere mit ausgesprochenem lokalem Gepräge auszubilden. Von der noch stark unter dem typisierenden Einfluss stehenden Landschaft des Erasmustriptychons bis zu dem Münchener Triptychon mit der Anbetung der Könige, hat jede Landschaft ihre ausgeprägte Eigenart, ist ein Individum für sich, welches sich deutlich von seinesgleichen unterscheidet und in dem sich gewisse lokale Anklänge bemerkbar machen. So tragen die Landschaften des Hippolyts und Erasmustriptychons der Begegnung Abrahams und Melchisedechs den Charakter der Hügelgegenden der Umgebung Löwens und Brüssels, während die Felsformationen in der Mannahlese, dem Elias in der Wüste, dem heiligen Christophorus und Johannes dem Täufer an die Kalkgebirge des Maasstals erinnern.[1]

[1] Felix Rosen: Die Natur in der Kunst, p. 129 ff.

In der Behandlung des Einzelmotivs zeigt sich Dirk Bouts als ein Meister, der zwischen der Richtung Jan van Eyks und Rogier van der Weydens die Mitte hält. Er bringt die Eigenart des Einzelmotivs nicht dadurch zum Ausdruck, dass er es wie ersterer bis in seine Einzelheiten durchführt, verfällt aber auch nicht wie letzterer in das andere Extrem, alle Motive der gleichen Gattung nach dem gleichen Schema zu behandeln, sondern sucht den malerischen Gesamteindruck der betreffenden Spezies festzuhalten, indem er die charakteristischen Eigentümlichkeiten ihrer Gesamterscheinung, die typischen Merkmale, wodurch sie sich von andern verwandten Objekten unterscheidet, hervorhebt. Teilweise kann dies von der Behandlung der Bäume oder um mich hier eines modernen technischen Ausdrucks zu bedienen des Baumschlags gelten, obzwar in seinen Landschaften ebenso wie in denen der meisten Künstler des 15. Jahrhunderts noch der Gegensatz zwischen den Vegetationsmotiven des äussersten Vordergrundes und denjenigen der zurückliegenden Teile herrscht. Dort findet sich neben der detaillierenden Richtung der flandrischen Schule, die den Baum, Zweig für Zweig, Blatt für Blatt darstellt auch der Weydensche Zipfelbaum mit seinen rutenartigen Zweigen, während sich die naturalistisch behandelten Typen dieses Motivs erst im landschaftlichen Mittel- und Hintergrund zeigen. Immerhin kann aber Dirk Bouts als einer der Begründer der Kunst des Baumschlags angesehen werden, wenn man darunter die Kunst versteht, die Struktur und das charakteristische Aussehen einer Gattung wiederzugeben, ohne sich auf die Einzeldurchführung dieser Merkmale einzulassen. Als Neuerer aber zeigt er sich vor allem in der Behandlung des Felsens, indem er die immer noch auf den mittelalterlichen Stufenfelsen zurückgehenden Darstellungen seiner Vorgänger durch direkt aus der Natur geschöpfte Felsenszenerien ersetzt und den Felsen nicht mehr wie früher als einzelnen Felsbrocken, sondern als organisch mit der Erdoberfläche verbundenen in und mit der Landschaft gesehenen Felsenberg darstellt.[1]

Eine führende Rolle unter seinen Zeitgenossen aber spielt Dirk Bouts in bezug auf Lichtführung und Farbengebung. Auch

[1] Felix Rosen: Die Natur in der Kunst, p. 128.

er nimmt wie sie eine ausserhalb des Bildes liegende und eine dem Bildraum selbst angehörige Lichtquelle an. Während erstere aber bei Rogier van der Weyden und Jan van Eyk den Bildraum beherrscht, bleibt sie wenigstens in den späteren Arbeiten des Dirk Bouts hauptsächlich auf den Vordergrund und den sich daselbst abspielenden figürlichen Vorgang beschränkt, im Hintergrund und der Landschaft dagegen gewinnt letztere immer mehr an Bedeutung und verdrängt schliesslich in Darstellungen wie der Mannahlese und dem hl. Christophorus die ausserhalb des Bildes liegende Lichtquelle fast vollständig. Aehnliches zeigt sich schon in der Geburt Christi des Meisters von Flemalle im Museum zu Dijon, dort aber ist, wie schon bei Besprechung dieses Meisters hervorgehoben wurde, der Zusammenhang zwischen der im Bilde liegenden Lichtquelle und den von ihr hervorgerufenen Beleuchtungs- und Farbeneffekten im Vergleich zu Dirk Bouts noch ein ungemein lockerer, sodass von einer natürlichen Lichtwirkung noch nicht die Rede sein kann. Licht und Farbe sind im Christophorusbilde nicht mehr rein zufällige durch das Wesen der Einzelobjekte hervorgerufene Erscheinungen, ersteres bildet vielmehr einen über den Einzelmotiven stehenden Faktor, durch dessen Vermittlung sie erst in die Erscheinung treten. Die goldgelbe Sonnenscheibe[1] steigt hinter den sich tief blau vom hellen Morgenhimmel abhebenden Gebirgen empor, einzelne graue Wolkenstreifen, die an ihren Rändern das Sonnenlicht intensiv reflektieren, schwimmen in dieser leuchtenden Atmosphäre, in der Nähe der Sonne ganz von ihren Strahlen aufgesogen. Das leicht vom Morgenwind gekräuselte Wasser bildet gegen den Hintergrund zu eine goldig leuchtende Fläche, während es gegen den Vordergrund zu, der in dämmeriges Helldunkel getaucht ist, allmählich einen satten blauen Ton annimmt. Dieser Gegenüberstellung des in Zwielicht gehüllten Vordergrundes und des von den Strahlen der Morgensonne durchglühten Hintergrundes, von dämmerigem Schatten und strahlender Helle ist es, welcher das Bild seine für jene Zeit ganz ungewöhnliche Licht- und Farbenwirkung verdankt.[2] Das System der Lichtverteilung dessen sich Jan van Eyk in seiner

[1] Rosen sieht darin die Mondscheibe.
[2] Vgl. L. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst, p. 57.

Rollinmadonna bedient, ist hier auf die Darstellung des freien Raums angewendet. Während es sich aber bei Jan van Eyk nur um eine Gegenüberstellung von Binnen- und Freilicht, einer scharf abgegrenzten dunkleren Vordergrundzone und einer helleren landschaftlichen handelt, ist der Vordergrund bei Dirk Bouts nur ein Teil einer geschlossenen Stufenleiter von Tönen und Helligkeitsabstufungen vom dämmerigen Schatten zum hellsten Licht, welche in dem leuchtenden Sonnenball am Horizont gipfelt. Wie die Fluchtlinien das Auge zum Verschwindungspunkt hinleiten, so die geschlossene Kette von aufeinanderfolgenden Tönen vom dunkeln Vordergrund nach dem hellsten Punkte des Bildes.

Ein solcher Fortschritt auf dem Gebiete der Lichtführung musste auch seinen Einfluss auf die farbliche Behandlung der Landschaft ausüben. Die vollständig gleichmässige Verteilung des Lichts im landschaftlichen Raum, wie wir sie in fast allen Arbeiten dieser Epoche ja im wesentlichen selbst bei Künstlern wie dem Meister von Flemalle wiederfinden, begünstigte naturgemäss ein ganz gleichmässiges objektives Hervortreten der Einzelfarben und das Problem der Einwirkung des Lichts in seinen verschiedenen Helligkeitsabstufungen und Färbungen auf das Aussehen und die Farbe der Objekte musste dabei ungelöst bleiben. Wir begegnen allerdings in den Werken Jan van Eyks Versuchen einen kausalen Zusammenhang zwischen der Qualität des Lichts und den in der Landschaft herrschenden Farben herzustellen aber auch in diesen Fällen, wie beispielsweise in der Abendlandschaft der Rollinmadonna, ist die Beleuchtung in allen ihren Teilen die gleiche und die einzelnen Farben kommen fast ebenso unbedingt zur Geltung wie bei hellem zerstreutem Tageslicht. Im Christophorusbilde jedoch mit seinen vielfachen Helligkeitsabstufungen konnte auch die Farbe der Einzelmotive nicht mehr so absolut ausgedrückt werden, sie ist abhängig von deren Stellung zur Lichtquelle, von der Qualität und Farbe des Lichts, unter dessen Einwirkung sie stehen. Licht und Luft schliessen die Objekte zu grösseren Farbenkomplexen zusammen, innerhalb deren die Unterschiede nur relativ zueinander ausgedrückt werden, während sie sich absolut der Gesamtstimmung unterordnen.

In der Behandlung der Luftperspektive unterscheidet sich Dirk Bouts nicht wesentlich von seinen Zeitgenossen Petrus

Cristus und Hans Memling. Auch bei ihm ist die Landschaft der Tiefe nach in verschiedenfarbige Zonen eingeteilt, ohne dass eine feststehende Farbenskala wie sie die Arbeiten der Landschafter des 16. Jahrhunderts zeigen ausgebildet wäre. In manchen seiner Bilder prägt sich die luftperspektivische Farbenveränderung nur wenig aus, wie beispielsweise im Erasmustriptychon, während wieder bei andern wie dem Hippolytstriptychon der Mannahlese, dem Propheten Elias in der Wüste entschiedene Tondifferenzen nach dem Hintergrunde zu wahrnehmbar sind. Doch unterliegt auch in diesen Bildern die Helligkeit, Farbe und Ausdehnung der Tiefenzonen erheblichen Schwankungen. So zeigt beispielsweise das allerdings sehr beschädigte Hippolytstriptychon im Vordergrund einen braunen Ton, der gegen den Mittelgrund zu allmählich in ein gelbliches Grün übergeht, während in der Mannahlese und dem Erasmustriptychon auf den grauen Vordergrund hier ein gelbgrüner dort ein giftgrüner Mittelgrund folgt. Eine auf Naturbeobachtung beruhende Wiedergabe der Erscheinungen der Luftperspektive ist also in diesen Fällen wohl ebensowenig vorhanden wie eine dieselbe surrogierende Lösung in Form bestimmter gleichmässig wiederkehrender Tonfolgen. Auch ist die Ursache der farblichen Veränderungen im landschaftlichen Raum die Einwirkung der atmosphärischen Luft auf Sichtbarkeit und Farbe der Landschaft insofern nicht genügend zum Ausdruck gebracht, als die landschaftlichen Motive bis in die fernsten Hintergründe vollständig klar und scharf begrenzt bleiben.

Hans Memling.

Der zweite Meister, dessen Auftreten ungefähr mit dem Ableben Rogier van der Weydens zusammenfällt ist Hans Memling. Er scheint nach Werkstattbildern Rogiers, wie dem Triptychon mit der Epiphanie in der Pinakothek zu München Nr. 101—103,[1] der Grablegung in Florenz[2] oder dem Sforzaaltar[3] zu schliessen,

[1] F. Bock: Memlingstudien, p. 100 und p. 169 ff. — L. Kämmerer: Memling, p. 12. — Hasse: Kunststudien 4 und 5. — A. Wouters: Sept études. Kap. 2. — H. v. Tschudi: Rep. 16, p. 363 und 17, p. 282.

[2] F. Bock, a. a. O, p. 95.

[3] F. Bock: Memlingstudien, p. 171. — L. Kämmerer, a. a. O., pp. 12 und 13. Hasse, a. a. O. — Wouters, a. a. O.

vor diesem Zeitpunkt im Atelier Rogiers tätig gewesen zu sein, und nimmt gleichzeitig mit Dirk Bouts seinen Platz unter den ersten Künstlern seiner neuen Heimat ein. Wie bei diesem macht sich auch in seinen Werken der Einfluss Jan van Eyks und Rogier van der Weydens sowohl in der Behandlung der Figuren als auch der Landschaft geltend. Während aber die Hauptstärke des Dirk Bouts auf landschaftlichem Gebiete liegt, ist Hans Memling vorwiegend Figurenmaler. Ein Vergleich des Münchener Christophorusbildes und der den gleichen Gegenstand behandelnden Darstellung Hans Memlings in der Akademie zu Brügge zeigt, wie sehr sich die beiden Meister in dieser Hinsicht voneinander unterscheiden. In ersterem sehen wir die Figur ziemlich weit nach dem Hintergrund zurückgeschoben und in verhältnismässig kleinen der landschaftlichen Umgebung angepassten Dimensionen dargestellt, in letzterem dagegen ist die Gestalt des Heiligen ganz in den Vordergrund gerückt und steht auch ihrer gewaltigen Grösse nach ausserhalb des räumlichen Zusammenhanges mit der Landschaft, welche hier nur die Rolle der Hintergrundfolie spielt.[1]

Auch in andern Bildern Memlings kommen derartige Missverhältnisse zwischen landschaftlichen Motiven und der figürlichen Darstellung vor, wie beispielsweise auf den beiden Altarflügeln der Sammlung Kann, wo die Bäume ganz unverhältnismässig klein im Vergleich zu den Figuren ausgefallen sind, eine Erscheinung die sich in dem Johannes mit Stifter des Louvremuseums zu Paris wiederholt. Nur in Darstellungen, in denen die Anzahl der Figuren die Anwendung eines kleineren Massstabes notwendig macht, wie dies in seinen cyklischen Darstellungen der Fall ist, sind diese in ein der Wirklichkeit mehr entsprechendes Verhältnis zur Landschaft gebracht. Aber auch hier zeigt sich die Auslösung des figürlichen Vorganges aus dem räumlichen Verbande deutlich. Das erzählende Moment, welches schon in Rogiers Bildern hervorgetreten war, ist bei seinem Schüler noch in weit höherem Grade ausgeprägt. Ja in Werken wie den sieben Freuden und sieben

[1] Dieser grundlegende Unterschied zwischen der Raumgestaltung Dirk Bouts' und Hans Memlings lässt mich auch in der dem Bilde der Brügger Akademie so nahe verwandten Christophorusdarstellung des Antwerpener Museums Nr. 29, ein dem Atelier Memlings entstammendes Werk sehen.

Schmerzen Mariä oder dem Ursulaschrein, erreicht die erzählende Malerei des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Den Bedürfnissen der figürlichen Darstellung ist hier alles untergeordnet; das Prinzip der Einheit von Raum und Zeit, welches bei Jan van Eyk überall festgehalten ist erscheint hier aufgegeben, und die Landschaft zerfällt in einzelne, der figürlichen Komposition angepasste Podien, die miteinander nur in einem losen rein äusserlichen Zusammenhange stehen.

Die Auffassung der Landschaft nähert sich in Hans Memlings Werken im allgemeinen derjenigen Rogier van der Weydens, indem auch er sie in ihren grossen Zügen als Ganzes wiedergibt, ohne sich in Detaildarstellungen zu zersplittern. Wie Rogier zeigt er eine gewisse Vorliebe für schlichte Kompositionen, in denen die sanften und grossen Linienzüge vorwalten und wie er neigt Hans Memling zur rezeptmässigen schematischen Behandlung des Details und zur Typenbildung. Hier zeigt sich jedoch schon von Anfang an ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Künstlern. Rogier van der Weyden kennt nur einen Ausdruck für sein Nahempfinden; der Charakter seiner Landschaften ist in seinen Werken, welchen Gegenstand sie auch behandeln mögen, nur geringen Veränderungen unterworfen, und jene unterscheiden sich mehr durch die wechselnde Anordnung der sich in der Hauptsache immer gleichbleibenden Motive als durch ihr individuelles Gepräge. Bei Hans Memling tritt der Zusammenhang zwischen dem figürlichen Vorgang und dem Charakter der Landschaft, der schon in manchen Arbeiten Jan van Eyks angedeutet ist, deutlich hervor. Er passt diese Kompositionselemente einander insofern an als er der Landschaft je nach dem Wesen des figürlichen Vorgangs ein bestimmtes lokales beziehungsweise individuelles Gepräge gibt und gelangt auf diese Weise zu einer Vielheit von Typen, die sich je nach dem Charakter der Handlung, der sie als Hintergrund dienen, voneinander unterscheiden, aber bei den gleichen Vorgängen mit unwesentlichen Veränderungen immer wiederkehren. So können wir Kreuzigungslandschaften, Epiphanielandschaften, Hintergrundlandschaften für Madonnendarstellungen und für Porträtbüsten unterscheiden, und dieser Zusammenhang zwischen dem Charakter des figürlichen Vorgangs und dem des landschaftlichen Hintergrundes bildet ein Hauptcharakteristikum des memlingschen Stils.

Die Kreuzigungslandschaften zeigen durchgehends ernste Szenerien mit grossen ruhigen Linien und gehen in ihrer Grundform auf die Rogier van der weydensche Kreuzigungslandschaft zurück.[1] Auch die Epiphanielandschaften, wie die des Triptychons des Pradomuseums zu Madrid, oder des Floreinsaltars im Johanneshospital, zu Brügge, lehnen sich an Rogiersche Kompositionstypen, wie den Middelburgaltar und die Epiphanie der münchner Pinakothek an.[2] Viel selbständiger zeigt sich Memling in seinen idyllisch genrehaften Landschaftsdarstellungen, die er mit Vorliebe als Hintergründe für seine Madonnen wählt. Als erstes Beispiel dieses Typus kann die Chatsworthmadonna[3] gelten, deren Entstehung James Weale vor das Jahr 1469 setzt. Ihr schliessen sich die Madonnen der Gemäldegalerien Wien, Florenz und Berlin Nr. 529, und die Madonna in der Weinlaube der Sammlung Goldschmidt zu Paris an, denen allen die Betonung des Landschaftsidylls gemeinsam ist. Eine von Bäumen umgebene Mühle an einem ruhig dahinfliessenden Bach, halb im Grünen verborgene Hütten, üppig grüne Wiesen mit weidendem Vieh, anmutige Flüsse, die sich durch freundliches Wiesenland schlängeln, von malerischen Holzbrücken überspannt, oder stolze Schlösser mit parkartigen Gartenanlagen, das sind die Motive, die Hans Memling als Hintergründe für seine Madonnendarstellungen wählt und in denen sich die ganze innige Freude an den Reizen des Landlebens und das warme Verständnis für dessen Poesie wiederspiegeln. Das Paysage intime, das in den Landschaften eines Jan van Eyk oder eines Rogier van der Weyden immer nur einen Bestandteil grösserer Einheiten bildet, ist hier selbständiger Gegenstand der Darstellung geworden.[4] Echt deutscher Geist, echt deutsches Gefühlsleben, weht einem aus diesen anspruchslosen Genrelandschaften entgegen, die etwas von der Poesie des deutschen Volksliedes an sich tragen.

In der Verlobung der Heiligen Katharina des Louvremuseums

---

[1] Vergl. F. Bock, a. a. O., p. 146 ff.
[2] Vergl. F. Bock, a. a. O., p. 143 ff.
[3] F. Bock: Memlingstudien p. 177 ff. L. Kämmerer, Memling p. 28 ff., schliessen sich der Ansicht Weals bezüglich der Entstehungszeit des Bildes nicht an. — J. Weale H. Memlinc p. 13.
[4] Vergl. F. Rosen, Die Natur i. d. Kunst, p. 148.

zu Paris, zeigt Hans Memling einen ganz neuen originellen Typus der Landschaftskomposition, welcher für die folgende Künstlergeneration und insbesondere für Gerhard David und seine Schule vorbildlich wirkte. Eine Waldwiese von mächtigen Bäumen eingefasst, auf der die Madonna umgeben von anmutigen Jungfrauen thront, nimmt den Vordergrund ein, während sich zwischen den Wipfeln der Baumriesen der Blick auf ein duftig blaues Gebirgsland öffnet. Wie Hugo van der Goes in seinem Portinarialtar legt hier Hans Memling das Hauptgewicht auf den Vordergrund und gibt ein Landschaftsbild von einer organischen Geschlossenheit und Einheitlichkeit, wie sie in der Tafelmalerei wenigstens bis dahin nicht erreicht worden war.[1]

Der durchaus genrehaften Auffassung nach stehen die landschaftlichen Hintergründe seiner Porträts dem eben erwähnten Typus am nächsten. Auf eines der frühesten Beispiele dieser Art von Bildnissen und auf seine Abhängigkeit von gewissen van Eykschen Madonnen wurde schon bei Besprechung der Arbeiten des Petrus Cristus hingewiesen. Der Charakter dieser memlingschen Hintergrundlandschaften verändert sich wie der der Madonnenlandschaften bis in die Spätzeit des Künstlers nur wenig. In der Wahl des Gegenstandes befleissigt sich der Meister durchaus der grössten Einfachheit und Schlichtheit und begnügt sich damit, die Landschaft durch einige wenige Motive, einen von einer Strasse durchzogenen Wald, hinter dem die Türme einer fernen Stadt auftauchen, oder ein von einzelnen Baumgruppen bestandenes ebenes Wiesenland u. s. w. anzudeuten. Er verlässt hier fast vollständig die Bahnen, in welchen sich die Landschaftsmalerei bisher bewegt hatte. Das Einzelmotiv tritt vollständig zurück, es ordnet sich der Gesamtheit unter, und die Landschaft fesselt das Auge nicht mehr durch die Beschaffenheit und Mannigfaltigkeit ihrer Motive, sondern durch die ihr innewohnende Stimmung. Wenn diese Art der Stimmung auch hauptsächlich durch das Zusammenwirken gleichartiger Motive hervorgebracht wird, so kann man in solchen schlichten Landschaftsbildern doch eine Vorahnung dessen erblicken, was die holländischen Stim-

[1] L. Kämmerer, Die Landschaft i. d. deutschen Kunst, p. 55.

mungsmaler des 17. Jahrhunderts in ihren Landschaften zum Ausdruck brachten.

Das Bestreben Handlung und Schauplatz in Einklang miteinander zu bringen, führt auch zu einer stärkeren Lokalisierung des letzteren. Lokale Anklänge zeigen die Madonna des Jakob Floreins im Louvremuseum zu Paris,[1] und manche landschaftliche Hintergründe von Porträts, in denen sich besonders häufig die Notwendigkeit ergeben musste, die Landschaft und deren Motive in Beziehung zur Heimat und Tätigkeit der dargestellten Persönlickeit zu bringen. Auch in seinen cyklischen Darstellungen, wie in den sieben Freuden und sieben Schmerzen Mariä versteht er es der Landschaft durch Anbringung morgenländischer Architekturmotive ein bestimmtes lokales Gepräge zu geben und im Ursulaschrein stellt er die Stadt Köln mit all ihren Wahrzeichen, mit all ihren typischen lokalen Merkmalen dar.

Die Vedutenmalerei der in Rede stehenden und der vorhergehenden Epoche, macht bestimmte Oertlichkeiten zunächst nicht durch landschaftliche Motive kenntlich, sondern knüpft naturgemäss an leicht erkennbare besonders charakteristische Wahrzeichen an. Wie in der Tafelmalerei des beginnenden 15. Jahrhunderts der figürliche Vorgang fast allein darüber Aufschluss gibt, welche Oertlichkeit der Künstler darstellen will, (die Handlung der Taufe Christi gibt uns darüber Aufschluss, dass der dargestellte Fluss der Jordan ist, die Kreuzigung wird uns darauf schliessen lassen, dass der Künstler in seiner Landschaft die Umgebung Jerusalems darstellen wollte) so dient in den frühesten Veduten das Menschenwerk dazu, eine Landschaft zu lokalisieren, während der eigentliche landschaftliche Teil noch immer abstrakt und allgemein gehalten ist. Auch Memling beschränkt sich in seinen Veduten auf eine mehr oder minder getreue Wiedergabe lokaler Merkmale architektonischen Charakters und auch dort, wo die Landschaft wie bei dem von Kämmerer erwähnten Porträt des Willem Moreel überwiegt, bleibt die Architektur doch das einzige die Oertlichkeit andeutende Moment.

Ist nun einerseits die figürliche Handlung für den Charakter der Landschaft massgebend, so übt andererseits die künstlerische

[1] L. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst, p. 53.

Entwicklung des Meisters einen unverkennbaren Einfluss auf dessen Naturauffassung und die Wahl der landschaftlichen Motive aus, der in seinen biblisch historischen Landschaften besonders deutlich hervortritt. Seine frühen Arbeiten, wie die Landschaft des Triptychons der Jeanne de France im Museum zu Chantilly,[1] (gegen die Autorschaft Hans Memlings spricht allerdings die ängstliche mehr auf einen Nachahmer deutende Technik) haben noch ganz den Charakter der Landschaften Rogier van der Weydens; das gleiche gilt von der Kreuzigung in der Pinakothek zu Vicenza mit ihrem von einem System diagonaler Kulissen eingerahmten Blick nach dem Hintergrund, in dem eine vieltürmige Stadt mit typisch Rogier van der Weydenschen Bauten sichtbar wird und der Beweinung im Palazzo Doria zu Rom, die sowohl in der Farbengebung als auch Linienführung noch ganz im Charakter des obgenannten Meisters behandelt ist. Diesen Landschaften ist das Zurücktreten des Details dem durchaus schematisch gefassten Gesamtbild der Landschaft gegenüber und das Streben nach Schaffung eines des individuellen Gepräges entbehrenden landschaftlichen Allgemeintypus gemeinsam.

Die 70er Jahre deuten insofern auf einen Fortschritt im Stil Memlings, als auch in den biblisch historischen Landschaften die auf Individualisierung gerichtete Tendenz des Meisters deutlicher hervortritt. Man begegnet ausgesprochenern Gebirgsformationen und das Einzelmotiv gewinnt insofern Einfluss auf den Charakter des landschaftlichen Gesamtbildes als es nicht mehr als Typus sondern als Individuum behandelt wird. Die Ueberleitung zur neuen Richtung des Meisters bildet die Beweinung Christi des Johanneshospitals zu Brügge, deren landschaftliche Komposition sich im wesentlichen noch in den Grenzen der Rogier van der Weydens bewegt, dabei aber schon die ersten Merkmale des späteren Stils, in dem veränderten Charakter der Bauwerke, in der üppigern Vegetation, und in dem Hervortreten freundlicherer idyllischer Motive zeigt. Deutlicher tritt dieser Umschwung in seinem Johannes dem Täufer der Pinakothek zu München hervor, dessen Landschaft durch die Gegenüberstellung des schroffen Felsgeklüfts einerseits und des lauschigen Waldinnern anderer-

[1] F. Bock, a. a. O., p. 151. — L. Kämmer, Memling, p. 36.

seits ein ganz bestimmtes individuelles Gepräge erhält. Der Einfluss des Dirk Bouts, auf den diese Stilwandlung in Memlings Werken teilweise zurückzuführen sein dürfte, macht sich in den beiden Altarflügeln der Sammlung Kann geltend. In den Grundzügen der Komposition stimmen die Landschaften dieser beiden Bilder mit denjenigen der Seitenflügel des Hipolytstriptychons überein, in deren Aufbau sich das gleiche System gegen den Hintergrund zu ansteigender von stolzen Burgen gekrönter Hohenzüge zeigt. Auch die Behandlung der Bäume weicht merklich von der für die übrigen Arbeiten Memlings charakteristischen ab und nähert sich mehr den Baumtypen des Dirk Bouts. Am deutlichsten tritt der Einfluss Dirk Bouts' in der Christophorusdarstellung der Akademie zu Brügge hervor, in der sich Memling augenscheinlich an die Komposition dieses Meisters[1] anlehnt, indem er das seinen Landschaftskompositionen sonst fremde Motiv der vertikalen Felskulisse verwendet.[2] Die Spätzeit des Meisters wird durch einige auf kräftige räumliche und monumentale Wirkung berechnete Landschaftskompositionen mit hohem Horizont und weitem Fernblick, wie die Kreuzigung Christi in der Landesgalerie zu Budapest und die Kreuzigung in der Marienkirche zu Lübeck[3] gekennzeichnet, denen beiden ein im Verhältnis zu den frühen Bildern des Meisters ungewöhnlich grosser Detailreichtum und ein stärkeres Hervortreten solcher Motive gemeinsam ist, welche geeignet sind der Landschaft ein lokales den Schauplatz möglichst getreu veranschaulichendes Gepräge zu geben.

In der perspektivischen Konstruktion hält Hans Memling die Mitte zwischen seinem Lehrer Rogier van der Weyden und Dirk Bouts. Die Höhe des Horizontes ist je nach der Wahl des Gegenstandes, je nach den Raumbedürfnissen beständigen Schwankungen unterworfen; sie ist sehr niedrig in seinen Porträt-

[1] Siehe F. Bock, a. a. O., p. 123.

[2] Kämmerer neigt sich der Ansicht zu, dass beide Meister unabhängig voneinander zu verwandten Kompositionstypen gelangt seien.

[3] F. Bock, Memlingstudien, p. 146 ff. — L. Kämmerer, Memling, p. 129 ff. — J. Weale, Repertorium 24, p. 136 u. Hans Memlinc, p. 54. Ich habe das Bild nicht gesehen, doch scheint mir, so weit sich dies nach Reproduktionen beurteilen lässt, zum mindesten die Komposition auf Memling zurückzugehen.

und Madonnenhintergründen, ungemein hoch dagegen in seinen grossen biblischen Darstellungen, die auf eine mächtige Raumwirkung berechnet sind. Besonders auffällig zeigt sich dies in den beiden grossen cyklischen Darstellungen, der Passion Christi in Turin und den sieben Freuden Mariä in der Pinakothek zu München, in denen sich das Land zur Luft wie 9 zu 1 verhält. In der Art das Gelände zu gliedern zeigt sich Memling seinem Lehrer vielfach verwandt, indem er es wie dieser in einzelne Terrainprofile in Gestalt von diagonalen sich gegenseitig überschneidenden Kulissen zerlegt, während die strengeren Richtungsmotive, wie wir sie in der Landschaft der Rollinmadonna kennen gelernt haben, ebenso wie die vertikale Theaterkulisse des Dirk Bouts ihm im allgemeinen fremd bleiben.

Als Schüler Rogier van der Weydens verrät sich Memling wie schon erwähnt ganz besonders in der Farbengebung und Lichtführung. Für die Wirkungen des Raumdunkels zeigt er allerdings ein feineres Verständnis, wie Rogier van der Weyden, wenn er auch die Kraft und Tiefe Jan van Eyks nicht erreicht, dagegen vermeidet er in seinen Werken wie Rogier kräftigere Lichteffekte. Nur in wenigen Bildern, wie dem heiligen Christophorus in der Akademie zu Brügge, macht sich der Einfluss Dirk Bouts' in allerdings recht mangelhaften Versuchen geltend, atmosphärische Licht- und Farbeneffekte nach der Art dieses Meisters wiederzugeben.. Aber gerade hier zeigt sich der grundlegende Unterschied zwischen der Lichtführung und Farbengebung Hans Memlings und der Dirk Bouts'. Während letzterer die Farbe und Helligkeit der Landschaft beziehungsweise des Einzelmotivs durchaus von der Qualität des Lichts abhängig macht, von welchem dieselben getroffen werden, während er also das Licht als einen Faktor hinstellt, welcher die Farbe der Landschaft sowohl als ihrer Bestandteile bedingt, erscheinen bei Hans Memling Helligkeit und Farbe der Landschaft als Resultat des Zusammenwirkens der Farben und Helligkeitswerte ihrer einzelnen Motive.

Auch in der Wiedergabe der Erscheinungen der Luftperspektive macht sich dieses Gebundensein der Farbe an das Objekt noch sehr deutlich bemerkbar. Wie bei Dirk Bouts hat sich auch bei Hans Memling eine bestimmte Aufeinanderfolge von Tönen

etwa nach dem Schema der Landschaften des 16. Jahrhunderts noch nicht herausgebildet. Es lassen sich in seinen Arbeiten vielmehr die verschiedensten Tonfolgen feststellen, die häufig mit den Wirkungen der Luftperspektive in der freien Natur nicht das Mindeste zu tun haben. So ist beispielsweise der Vordergrund der Kreuzabnahme im Johanneshospital zu Brügge intensiv aschgrau getönt, ihm folgt eine lebhaft gelbgrüne Zone und den Abschluss gegen den Horizont bildet ein blauer Streifen. Eine ähnliche Farbenfolge zeigt der Christophorus und die Kreuzabnahme in der Sammlung Kaufmann in Berlin. In der Landschaft des linken Flügels des Floreinsaltars folgt auf einen braungrünen Vordergrund ein erst gelbgrüner dann brauner Mittelgrund während auf der Mitteltafel desselben Werkes eine Farbenveränderung kaum wahrnehmbar ist. Die einzelnen Farbenzonen setzen meist scharf gegeneinander ab, und der Uebergang von der einen zur andern ist ein ziemlich unvermittelter. So sind beispielsweise die vordern Türme der Stadt im Hintergrunde der Kreuzabnahme des Johanneshospitals zu Brügge lebhaft rosenrot gefärbt, während die ziemlich dicht dahinter stehenden bereits eine bläulichgrüne Farbe zeigen, ohne dass dieser Farbenunterschied auf eine verschiedene Beschaffenheit der beiden Türme zurückzuführen wäre. Die Wirkungen der Luftperspektive sind also hier bis zur Unwahrscheinlichkeit übertrieben, so dass es fast den Anschein hat, als handle es sich um keinen luftperspektivischen Effekt, sondern um das Aufleben jenes mittelalterlichen Prinzips, welchem die Farbe als Unterscheidungsmittel hintereinander liegender sich gegenseitig deckender Körper dient. In dem häufigen Wechsel der Tonfolgen unterliegt die blaue Hintergrundzone verhältnismässig den geringsten Veränderungen. Sie hat verglichen mit den Landschaftsdarstellungen Rogier van der Weydens und Dirk Bouts' in vielen memlingschen Werken an Ausdehnung und Intensität der Farbe zugenommen, eine Erscheinung, die Schestag [1] auf den Einfluss der brügger Miniatorenschule zurückführt.

In der Behandlung des Details ist Hans Memling wie sein Lehrer Rogier van der Weyden mehr Schematiker. Die Baum-

---

[1] Jahrb. d. Kunstsamml. d. A. H. Kaiserhauses. Jahrg. 1899.

kronen sind im Vordergrunde entweder Blatt für Blatt wiedergegeben oder haben die federige Struktur der Bäume Rogiers. Im Mittel- und Hintergrunde behalten sie ihre ovale oder kugelige Form und die Blattstriche werden noch immer in derselben trockenen kleinlichen Art aufgesetzt. Selbst dort wo es der Meister versucht, den Baumschlag in der naturalistischen freieren Art des Dirk Bouts darzustellen, wie in den beiden Altarflügeln der Sammlung Kann, vermag er es nicht sich ganz von dem seiner Schulrichtung anhaftenden Formalismus frei zu machen.

Die Behandlung der Felsen weicht von der Rogier van der Weydens sowohl als Dirk Bouts' ganz erheblich ab und nähert sich wie August Schestag treffend bemerkt der Formgebung der brügger Miniatorenschule.[1] Sehr fortgeschritten zeigt sich Hans Memling in der Behandlung architektonischer Formen, und er entwickelt auf diesem Gebiete eine Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit, wie sie von keinem Künstler vor ihm erreicht wurde. Eine Eigentümlichkeit der memlingschen Architekturmalerei bildet das starke Hervortreten des romanischen Baustils, welches besonders für seine späteren Arbeiten charakteristisch ist, so dass das Vorkommen jener eigentümlichen romanischen Phantasiearchitekturen geradezu als stilkritisches Merkmal für die Datierung seiner Bilder angesehen werden kann. Die Lokalisierung dieser Motive unterliegt zum Teil nur geringen Schwierigkeiten. Die Schloss- und Burgbauten verraten deutlich ihren rheinischen Ursprung, die Stadttore zeigen eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den verschiedenen Torbauten Brügges, in seinem Ursulaschrein gibt er die Kirchen Kölns zum Teil mit vollkommener Naturtreue wieder und auf dem Mittelbild des Altars der Spitalbrüder von St. Johann findet sich die Darstellung der Ruinen eines römischen Theaters. Schwieriger gestaltet sich die Frage bezüglich jener exotischen Bauformen, denen man in seinen späteren Werken häufig begegnet. Hierher gehören vor allem jene eigentümlichen massiven Kuppelbauten, jene von Gussmauerwerkwölbungen überdachten Gebäude, jene phantastischen Turmbauten und auf hochgestelzten Bogen ruhenden Arkaden, wie sie auf den sieben Freuden und sieben

[1] Jahrb. d. Kunstsamml. d. A. H. Kaiserhauses. Jahrg. 1899, p. 195.

Schmerzen Mariä und auf den beiden Kreuzigungsbildern in Budapest und Lübeck vorkommen.[1] Sie alle weisen weit von den Niederlanden weg nach dem Süden Italiens, nach Byzanz und nach dem Orient. Schon in den Arbeiten der Eykschen Schule, wie den drei Frauen am Grabe, der Kreuzigung in der Eremitage zu Petersburg und Berlin, finden sich Stadtansichten mit ausgesprochen orientalischem Charakter. Diese aber weichen wesentlich von denjenigen ab, denen wir in den genannten Bildern Memlings begegnen, und machen mit Ausnahme der im Hintergrund des Cookschen Bildes dargestellten Omarmoschee[2] durchaus nicht den Eindruck der Naturtreue, sondern erscheinen als willkürliche Rekonstruktionen oder als Gedächtnisbilder, die das Gesehene nur in seinen allgemeinen Umrissen wiedergeben. Bei Memling dagegen treten uns Bauformen entgegen, die so unverkennbar den Stempel des Studiums nach bestimmten Objekten an sich tragen, dass man fast die Gebäude nennen möchte, die der Künstler wiederzugeben bestrebt war. Das Vorkommen von Kuppelbauten, die eine sehr weitgehende Uebereinstimmung mit byzantinischen Kirchen wie St. Theotokos in Konstantinopel oder St. Nikodemus in Athen zeigen, legt die Vermutung nahe, dass Hans Memling entweder die Gebiete des ehemaligen oströmischen Reichs besucht hat, oder, was wahrscheinlicher ist, Unteritalien und vielleicht Sizilien gesehen, und daselbst, wo die Denkmale byzantinischer und maurischer Kunst im 15. Jahrhundert noch zahlreicher gewesen sein mochten als heutzutage, zum Studium dieser in den Niederlanden noch unbekannten Formen angeregt wurde. Hierfür wenigstens sprechen die häufig geradezu überraschenden Anklänge an süditalienische und Sizilianische Bauten, wie sie die kleinen Galerien in den sieben Freuden Mariä zeigen, die mit ihren hochgestelzten Bogen an die Formen des normannisch maurischen Baustils erinnern, während die massiven Gebäude mit halbkreisförmigen Ueberdachungen an den Baustil der Umgebung Neapels und die Turmbauten vielfach an die der Hauptkirchen von Amalfi und Lecce anklingen. Bemerkenswert ist es übrigens auch, dass sich in den frühen

---

[1] Die Erklärung F. Bocks, a. a. O., p. 192, scheint mir nur die eine Seite der Frage zu berühren.

[2] Felix Rosen, Die Natur in der Kunst, p. 108.

Arbeiten Memlings, wie der Beweinung in der Galerie Doria und der Kreuzigung in der Pinakotek zu Vicenza Spuren jener südlichen Gebäudetypen oder des rheinischen Baustils nicht finden, sondern erst in den der zweiten Hälfte der 70 er Jahre angehörenden Werken nebeneinander vorkommen, was darauf schliessen lässt, dass es sich hier um Reiseeindrücke handelt, die der Meister in der Zwischenzeit erhalten haben musste.

Sein feines Verständnis für die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Stilarten, spiegelt sich auch deutlich in den reichen Umrahmungen seiner Madonnenbilder wieder, die uns die Ornamentik der italienischen Frührenaissance in so anmutiger Weise vor Augen führen und lässt ihn als den ersten niederländischen Meister die Schönheiten dieses Stils erkennen und in seinen Bildern künstlerisch verwerten.

Gerhard David der Aeltere.

Unter den Nachfolgern Hans Memlings ist unstreitig der bedeutendste Gerhard David der Aeltere, dessen Persönlichkeit dem Dunkel der Vergessenheit entrissen zu haben ein Verdienst der neueren Kunstwissenschaft ist.[1] Leider haben wir über den künstlerischen Werdegang des Meisters, dessen Tätigkeit für die Entwicklung der Landschaftsmalerei von so grosser Bedeutung ist nur sehr spärliche Nachrichten. Dass er aus Oudevater stammt, 1483 in die brügger Lukasgilde aufgenommen wurde, im Jahre 1496 heiratete, 1515 in die antwerpener Lukasgilde als Meister eintrat und 1523 starb, dass er in der Zwischenzeit Ehrenämter in der ersteren Gilde bekleidete, geht aus verschiedenen Urkunden hervor. Dagegen sind wir über seine Lehrer und über seine künstlerische Entwicklung noch vollständig im Unklaren. Die wenigen sicher beglaubigten Bilder, die wir von seiner Hand besitzen, das Urteil des Cambyses, die Schindung des Sisamnes, welche er 1488 begann und 1498 vollendete, und die Madonna von heiligen Frauen umgeben, welche er 1509 dem Carmeliterinnenkloster zu Brügge schenkte, liefern leider fast gar keine

---

[1] James Weale, Beffroi I, p. 213, II, p. 228, III, p. 334. Gazette des Beaux-Arts 20, p. 542, 21, p. 489. Art chrétien en Hollande et en Flandre I, p. 65.

Anhaltspunkte für die Beurteilung der Stilwandlungen des Meisters auf landschaftlichem Gebiete, ein Umstand, der umso schwerer ins Gewicht fällt, als die Tätigkeit Gerhard Davids bereits einer Zeit angehört, in der die Sonderung der Figuren und Landschaftsmalerei sich zu vollziehen beginnt und das Zusammenarbeiten von Vertretern dieser beiden Zweige nicht mehr zu den Seltenheiten gehört. Dazu kommt noch, dass die Landschaften der verschiedenen dem Meister stilkritisch zugeschriebenen Arbeiten auffallende Verschiedenheiten in der Behandlung zeigen. So die Landschaft der Epiphanie in der Pinakothek zu München und die Taufe Christi der Akademie zu Brügge, die in der Farben- und Formengebung nicht unwesentlich von Bildern wie der Epiphanie des Museums zu Brüssel den beiden Bildern bei Kaufmann in Berlin und der Geburt Christi der Landesgalerie zu Budapest abweichen. Der Umstand jedoch, dass in allen diesen Werken eine ausgesprochene Uebereinstimmung zwischen der Behandlung des figürlichen Teils und der Landschaft herrscht und dass den stilistisch voneinander abweichenden landschaftlichen Darstellungen dennoch gewisse Eigentümlichkeiten der Formgebung gemeinsam sind, (die Behandlung des Baumschlags, welche die Blätter als einzelne ovale Tupfen erscheinen lässt, wie wir ihr in der Taufe Christi der Akademie zu Brügge begegnen, kehrt auch in dem kleinen Stück Landschaft im Hintergrunde der Schindung des Sisamnes und in dem Bruchstück des Altars des Bernardino de Salviatis in der Nationalgalerie zu London wieder) berechtigt wohl dazu, Gerhard David auch als Schöpfer des landschaftlichen Teiles seiner Arbeiten anzusehen.

Die Schlüsse, welche sich aus der Betrachtung der Werke Gerhard Davids, bezüglich seiner Schulangehörigkeit ziehen lassen, weisen, was die Behandlung der Figuren betrifft, auf eine starke Beeinflussung durch die Schule von Brabant und ganz besonders durch Hans Memling hin. In seinen Gestalten zeigt sich das deutliche Streben nach jener sanften Anmut, der gleiche Sinn für Formenschönheit, welcher sich auch in den Figuren Hans Memlings ausspricht. Ebenso verraten gewisse Einzelheiten das Studium memlingscher Werke. So verwendet Gerhard David in seinen Gerechtigkeitsbildern über dem Richterstuhl des Sisamnes das gleiche Puttemotiv, dem wir bei der berliner und wiener Madonna Memlings begegnen.

Anders verhält es sich mit der Behandlung des landschaftlichen Teiles seiner Arbeiten.[1] Die typischen Merkmale der Landschaften des 15. Jahrhunderts, die sich trotz mancher Verschiedenheiten der Auffassung bei allen Meistern dieser Kunstperiode wiederholen, sind in den reifern Schöpfungen des Meisters verschwunden, die Landschaft des 16. Jahrhunderts, mit ihrem fortgeschrittenen Verständnis für das eigentliche Wesen der Landschaftsdarstellung tritt uns in denselben entgegen und es bedarf nunmehr nur eines Schrittes, um eine vollständige Scheidung des Landschaftsfachs von der Figurenmalerei herbeizuführen.

Worin besteht nun der Unterschied zwischen der Landschaftsdarstellung eines Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hans Memling und derjenigen eines Gerhard David, oder was gleichbedeutend ist, worin bestehen überhaupt die Neuerungen, die die Malerei des 16. Jahrhunderts der primitiven Landschaftsdarstellung gegenüber einführt? Ein Vergleich verhältnismässig weit fortgeschrittener Arbeiten dieser Frühzeit, wie des Dirk Bouts'schen Christophorus der münchner Pinakothek, oder einer grösseren Raumkomposition Hans Memlings, wie der Kreuzigung in der Marienkirche zu Lübeck, mit Gerhard Davids Taufe Christi in der Akademie zu Brügge, lässt die trotz mancher perspektivischer Mängel ganz ungleich natürlichere Raumwirkung, die ganz ungleich grössere Wahrheit und Wesentlichkeit des Landschaftsbildes jenen weiter oben genannten Werken gegenüber deutlich hervortreten. Bei seinem Anblick fühlt man sich in weit höherem Grade in die freie Natur versetzt und gewinnt eine weit vollkommenere Vorstellung von der Oertlichkeit, die der Künstler darzustellen die Absicht hatte, als dies beim Anblick von Landschaften der Vorgänger Gerhard Davids der Fall ist. Diese Wirkung wird vor allem dadurch hervorgerufen, dass die Landschaft tatsächlich aufgehört hat nur Hintergrund zu sein.

Den meisten Darstellungen des 15. Jahrhunderts fehlt ein landschaftlicher Vordergrund entweder vollständig, oder er hat nur einen sehr geringen Einfluss auf das sich im Hintergrund entrollende Landschaftsbild. Er ist also entweder ganz entblösst von landschaftlichen Einzelmotiven und ausschliesslich der figür-

---

[1] Vergl. auch F. Rosen die Natur in der Kunst, p. 148 ff.

lichen Komposition eingeräumt, oder er erscheint als Träger einiger weniger landschaftlicher Einzelmotive, die nur den Zweck haben, seinen landschaftlichen Charakter zu kennzeichnen und die aus dem organischen Zusammenhang gerissen ohne Leben, ohne Naturwahrheit wiedergegeben, gleichsam nur die Rolle von Statisten spielen, ohne irgend einen Einfluss auf die eigentliche Landschaftskomposition zu nehmen. Der Mittelgrund dient in den meisten Fällen nur als Ueberleitung zu dem das eigentliche landschaftliche Thema behandelnden Hintergrund, der wie schon erwähnt der Träger des landschaftlichen Gedankens ist. Die Folge hiervon ist, dass die landschaftlichen Einzelmotive in perspektivisch starker Verkleinerung erscheinen und dass der Beschauer wohl ein umfassendes Fernblicksbild erhält, die Landschaft aber hierdurch, wie dies auch bei Fernsichten in der freien Natur der Fall ist, einen grossen Teil ihrer Körperlichkeit verliert.

Es handelt sich hier, wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde, um eine Nachwirkung der mittelalterlichen Raumkunst, in der das Landschaftsmotiv ausschliesslich schauplatzandeutend auftritt, eine Funktion, die es in den vordern Gründen noch bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts sich bewahrt. Es ordnet sich der figürlichen Komposition vollkommen unter, ja es behält noch teilweise den Charakter und die Formen bei, die wir in den Bilderhandschriften des 14. Jahrhunderts kennen gelernt haben. So begegnet man selbst noch bei Rogier van der Weyden und Dirk Bouts im Vordergrunde Baumformen, welche im unverkennbarem Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Zipfelbaum stehen und die häufig wiederkehrenden felsigen Abbrüche des Vordergrundes gegen den Beschauer, weisen deutlich auf jenes System zurück, nach welchem das Vordergrundgelände in einzelne Felsenstufen oder Stücke zerlegt wurde. Noch deutlicher zeigt sich dies in den Bilderhandschriften dieser Epoche, wie der Chronik von Jerusalem der wiener Hofbibliothek, ferner in der Miniaturenhandschrift „Jean Mansel la Fleure des Histoires“ oder der Chronique D'Hainaut, der bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel, wo sich im Vordergrund noch jene zwergartig kleinen Bäume finden, wie wir sie in den Bilderhandschriften des 14. Jahrhunderts kennen gelernt haben. Kurz überall begegnet man in den landschaftlichen Vordergründen jener mittelalterlichen Richtung, die

das Objekt für sich genommen und nicht im Zusammenhang mit andern, nicht als Teil des Gesamtbegriffes Landschaft darstellt. Das Unvermögen Haupt- und Nebensachen in der Landschaft zu unterscheiden, erstere hervorzuheben, letztere zurücktreten zu lassen, ist wohl die Ursache davon, dass sich im Vordergrund, wo das Detail naturgemäss stärker zum Ausdruck kommt als in grösseren Entfernungen, ein einheitliches Landschaftsbild verhältnismässig so spät entwickelt.

Diese Verschiedenheit in der Behandlung des Vorder- und Hintergrundes, spricht sich auch in der Formengebung im einzelnen aus. Insoweit überhaupt von landschaftlichen Motiven im Vordergrunde die Rede sein kann, sind diese meist von denen des Hintergrundes vollständig verschieden. Im Vordergrunde begegnet man wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde, bei Rogier van der Weyden und Dirk Bouts häufig Baumformen, welche ihre Abstammung vom mittelalterlichen Zipfelbaum deutlich erkennen lassen, bei Jan van Eyk und seiner Schule jene Zweig für Zweig, Blatt für Blatt wiedergegebenen Bäume, deren Behandlung noch teilweise den Stempel jenes Frühstils der Landschaftsmalerei tragen, welcher das Ganze durch seine Bestandteile auszudrücken liebt. Im Mittel- und Hintergrund dagegen zeigt die Baumkrone entweder die schematische Kugelform, oder sie beginnt, wie bei Hugo van der Goes und Dirk Bouts naturalistische Formen anzunehmen.

Als unmittelbarer Vorgänger Gerhard Davids in bezug auf die Darstellung von Nahlandschaften muss Hugo van der Goes angesehen werden, welcher ihn, was naturalistische Wiedergabe der landschaftlichen Motive betrifft in manchen Punkten übertrifft. Auch bei ihm sind die Motive des landschaftlichen Vordergrundes bestimmend für den Charakter der Landschaft, aber, und hier liegt der Unterschied zwischen Hugo van der Goes und Gerhard David, während ersterer noch immer an dem scharf von der Landschaft getrennten figürlichen Podium festhält, stellt Gerhard David den Beschauer gleichsam mitten in die Landschaft hinein. Die landschaftlichen Motive bilden neben der figürlichen Komposition nicht mehr etwas in sich abgeschlossenes, sondern sind mit derselben und untereinander zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Zwar zeigt sich auch in der Taufe Christi eine gewisse reale Verschiedenheit in der Darstel-

lung der Vorder- und Hintergrundmotive und besonders die Bäume haben in den vorderen Gründen eine etwas andere Gestalt, aber das perspektivische Grössenverhältnis ist vollkommen richtig wiedergegeben und die Bäume sind in allen Teilen der Landschaft so naturalistisch dargestellt, dass die Einheitlichkeit trotz mancher Abweichungen in der Struktur gewahrt bleibt. Diese Gleichmässigkeit in der Behandlung der Vorder- und Hintergrundmotive ist es, welche die ungleich grössere räumliche und körperliche Wirkung seiner Landschaften zur Folge hat. Denn so lang die landschaftliche Darstellung noch vorwiegend auf die Hintergrundzone beschränkt war, so lang die Motivengruppen noch gleichsam abgesondert für sich dargestellt wurden, kamen perspektivische Grössendifferenzen verhältnismässig wenig in Betracht. Mit dem Vordringen der Landschaft nach den vorderen Gründen, musste sich notwendig auch eine perspektivische Grössenscala für die landschaftlichen Motive untereinander entwickeln. Es musste aber auch ausserdem, und hier liegt ein weiterer Fortschritt, das Landschaftsmotiv in ein der Wirklichkeit mehr entsprechendes Verhältnis zur Figur gebracht werden.

Wenn die Taufe Christi mit ihrer äusserst naturalistischen Vordergrundlandschaft sich in gewisser Hinsicht als der fortgeschrittenste Typus der Gerhard Davidschen Landschaft darstellt, so zeigen auch andere Arbeiten, deren Vordergründe durchaus von der figürlichen Komposition beherrscht werden, ein ganz erheblich moderneres Gepräge als die Landschaften der Vorgänger des Meisters. Der wesentliche Unterschied besteht hier in einer Verschiebung des Verhältnisses zwischen den landschaftlichen Hauptmotiven, dem Gerippe und den Einzelmotiven, welche eine vollständige Umgestaltung der Raumverhältnisse herbeiführt.[1] Bei den primitiven Meistern ist das landschaftliche Einzelmotiv dem Gesamtaufbau gegenüber selbst im äussersten Hintergrund noch all zu stark betont. Sowohl seinen Grössenverhältnissen als der Art nach, wie es mit dem Gerippe in Verbindung gebracht wird, ist es demselben eher bei als untergeordnet und die Landschaft erscheint daher mehr als ein Resultat des Zusammenwirkens dieser verschiedenen Einzelmotive. Ganz anders in Gerhard Davids

[1] Vergl. F. Rosen, a. a. O., p. 152.

Werken, unter denen der Christus am Kreuze im Museum zu Berlin hervorgehoben sei. Hier sind landschaftliches Detail und Gerippe in ein der Wirklichkeit entsprechendes Verhältnis zueinander gebracht und zu einem organischen Ganzen vereinigt. Die Art wie beispielsweise in diesem Bilde der sich rechts hinter der Stadt erhebende Höhenrücken wiedergegeben ist, veranschaulicht deutlich diesen Wandel. Die seinen Scheitel krönenden Bäume geben in ihrer winzigen Kleinheit im Vergleich zu der Grösse des Gebirgsmassivs ein deutliches Bild der Raumverhältnisse und Entfernungen. Die Landschaften Gerhard Davids unterscheiden sich demnach von früheren Schöpfungen durch die kräftige Hervorhebung des Einzelmotivs im Vordergrund einerseits und durch sein Zurücktreten den Hauptmotiven gegenüber im Hintergrund andererseits.

Dabei zeigt sich, wie in den Arbeiten Memlings das ausgesprochene Streben, den Landschaften auch durch die Wahl der Motive ein bestimmtes individuelles Gepräge zu geben, und eine möglichst einheitliche Stimmungs- und Bildwirkung hervorzubringen. Noch stärker als bei diesem Meister haben sich die verschiedenen Landschaftscharaktere bei Gerhard David entwickelt. Neben der gross geschnittenen historischen Landschaft, wie sie die Kreuzigung des berliner Museums zeigt, gibt er in den beiden Bildern der Landesgalerie zu Budapest und der Sammlung Kaufmann landschaftliche Genrebilder von einem indyllischen Reiz und einer Einheitlichkeit der Stimmung, wie sie in den Arbeiten der frühesten Landschafter nur selten erreicht wurden. Mit vollendeter Meisterschaft versteht er es die Poesie des Waldinnern zu schildern ebenso wie das Idyll des niederländischen Dorfes, mit seinen halb unter Bäumen verborgenen Bauernhütten, mit seinem Durcheinander von Häusergiebeln, seinen grünen Baumbeständen und allmählichen Uebergängen in das offene Land. Der Typus der Dorflandschaft, wie wir ihm in den Arbeiten der Landschafter des 16. Jahrhunderts kennen lernen werden, tritt uns in diesen Bildern vollkommen ausgebildet entgegen.

Einen ganz bedeutenden Fortschritt zeigen Gerhard Davids Werke auch in der Lichtführung.[1] Der Meister tritt diesbezüglich

[1] L. Kämmerer, Die Landschaft i. d. deutschen Kunst, p. 58.

direkt in die Fussstapfen Dirk Bouts', und wenn er ihm auch, was die Kühnheit der Erfassung schwieriger Beleuchtungsprobleme betrifft, nachstehen mag, so ist er ihm in der feinen Abwägung von Licht- und Schattenwerten, in der Behandlung des Raumdunkels und in dem Verständnisse für die verschiedenen Arten von Lichtstimmungen entschieden überlegen. In dem berliner Christus am Kreuze bedient er sich des Lichts in ausgedehntem Masse als Mittels zur Vertiefung des Raums, indem er durchaus konsequent auf eine beschattete dunkle Zone immer eine hellbeleuchtete folgen lässt und auf diese Weise eine Plastik und Tiefenwirkung erreicht, wie sie die primitiven Meister mit der gleichmässigen Verteilung des Lichts im Raum nicht zu erzielen vermochten. Aehnlichen Versuchen begegnet man auch in der Taufe Christi der Akademie zu Brügge, wo zum ersten Male die Zwischenräume zwischen den einzelnen Kulissen dem Licht Zutritt zu dem eigentlichen Bildraum gewähren, ein Beleuchtungsprinzip, welches von da ab, in der Landschaftsmalerei bis gegen den Beginn des 17. Jahrhunderts, fast ausschliesslich in Anwendung bleibt. Dabei versteht es Gerhard David, das Licht auf bestimmte Punkte, bestimmte Objekte zu konzentrieren und diese kräftig aus der entsprechend dunkel gehaltenen Umgebung hervorzuheben, d. h. also den Lichtwerten entsprechende Schattenwerte gegenüberzustellen. Als Meisterstück kann in letzterer Beziehung die Verkündigung des Museums zu Sigmaringen gelten, in der die hell beleuchteten Figuren und Gegenstände dem Raumdunkel so wirkungsvoll gegenübergestellt werden, dass sie geradezu greifbar aus demselben hervortreten. Als Nachfolger des Dirk Bouts erscheint Gerhard David auf dem Gebiete des Nachtstücks und der künstlichen Beleuchtungseffekte, wovon die Geburt Christi in der Gemälde Sammlung des A. H. Kaiserhauses in Wien und das den gleichen Gegenstand behandelnde Bild im Pradomuseum zu Madrid Zeugnis ablegen.

Der feine Sinn des Meisters für Licht- und Farbenstimmungen, zeigt sich auch in der Behandlung der Luftperspektive. Die durch die Wirkungen der Atmosphäre hervorgerufenen Helligkeits- und Farbenabstufungen sind in vielen seiner Arbeiten, wie der Stigmatisation des heiligen Franziskus und dem Johannes dem Täufer der Sammlung Kaufmann in Berlin, der Anbetung des Kindes

in der Landesgalerie zu Budapest, ferner dem Hieronymus früher in der Kollektion Somzée mit grösster Zartheit wiedergegeben. In der Leuchtkraft des Kolorits, der Feinheit der Abtönung vom wärmsten sonnigen Gelb bis zum hellsten durchsichtigsten Blau, lässt er seine Vorgänger Dirk Bouts und Hans Memling weit hinter sich zurück. Die Farbenübergänge nach dem Hintergrund zu sind ganz allmähliche und Form und Zeichnung gehen in seinen landschaftlichen Hintergründen vollständig in dem zarten bläulichen Duft auf, der über den Fernen schwebt und dieselben förmlich durchdringt. Der Mangel solcher Vorzüge, der sich in der Taufe Christi der Akademie zu Brügge bemerkbar macht, ist wohl mehr auf den schlechten Erhaltungszustand des seiner Lasuren fast vollständig beraubten Bildes als auf stilistische und technische Verschiedenheiten zurückzuführen.

Wie schon aus dem gesagten hervorgehen dürfte, nimmt Gerhard David auch in der Farbengebung im einzelnen einen anderen Standpunkt ein als Hans Memling und folgt auch hier den von Dirk Bouts gegebenen Anregungen. In der Mehrzahl seiner Werke kann man das Streben beobachten, die Farben der einzelnen Objekte harmonisch zusammenzustimmen und dadurch eine einheitliche Tonwirkung hervorzubringen, d. h. die Einzelfarben nur so weit hervortreten zu lassen, als die Farbenharmonie der Landschaft, ihre Allgemeinstimmung und ihr Ton nicht darunter leiden. Der rein farblichen Differenzierung ist allenthalben die Differenzierung durch Licht und Schatten zur Seite getreten und der Farbenwert des Einzelobjekts ist nicht mehr wie bei Hans Memling, Petrus Cristus u. a. ein absoluter von den Licht- und Luftverhältnissen unabhängiger, sondern wie bei Dirk Bouts ein relativer durch die eben genannten Faktoren bedingter.

In der Detailbehandlung steht Gerhard David der Schule der van Eyk entschieden näher als derjenigen Rogiers und Memlings. Wie jene legt auch er einen besonderen Wert auf die individuelle Durchbildung der Einzelheiten und auf täuschende Stoffexpression, ohne jedoch wie etwa Petrus Cristus oder der Meister von Flemalle durch allzu kleinliches Eingehen auf Nebensächliches die Gesamtwirkung zu schädigen. Des bedeutenden Fortschrittes in der Behandlung des Baumschlags ist schon an anderer Stelle Erwähnung geschehen. Wie die meisten seiner Zeitgenossen neigt

auch er dazu, das Baumlaub aus einzelnen Punkten und Pünktchen zusammenzusetzen und besonders in den vordersten Teilen des Bildes jedes Blatt einzeln wiederzugeben, unterscheidet sich jedoch von seinen Vorgängern dadurch, dass er die charakteristische Gesamterscheinung der einzelnen Baumtypen festzuhalten versteht und dass unter dem Detail der Allgemeineindruck nicht leidet. In einem viel höheren Grade als Dirk Bouts dringt er in die Geheimnisse des Baumschlags ein und versteht es, die charakteristischen Unterschiede der einzelnen Baumgattungen in Bezug auf Wuchs, Kronenbildung, Zweigbildung, Aussehen des Stammes usw. wiederzugeben. So finden wir in seiner Taufe Christi bereits eine vollständig naturalistische Darstellung der Buche mit ihrem glänzenden Stamme und ihren weit ausladenden Zweigen und ebenso der Ulme mit allen Eigentümlichkeiten ihrer Struktur. Auch verrät die Behandlung der Felsen mit ihren horizontalen Schichten und Stufen ein eingehendes Studium des Aufbaus der heimischen Kalkgebirge.

Eine Eigentümlichkeit Gerhard Davids scheint seine grosse Vorliebe für eine reiche Vordergrundvegetation zu sein. Hier lässt er in der getreuen Wiedergabe der verschiedenartigsten Blumen, Gräser, Sträucher und Schlinggewächse seinem Hang zum Detailstudium frei die Zügel schiessen, indem er jedes Blatt, jede Blüte mit dem sorgsamsten Fleisse naturgetreu in der den Lichtverhältnissen des Bildes entsprechenden Beleuchtung wiedergibt und plastisch hervorhebt. Haftet diesem Verfahren, die Vordergrundvegetation bis in ihre Einzelheiten durchzuarbeiten, auch noch etwas von jenem primitiven Stil an, der das Ganze in seinen Einzelerscheinungen auszudrücken sucht, so liegt andererseits in dem Streben, die einzelnen Teile den Lichtverhältnissen des Ganzen anzupassen, eine Neuerung, durch welche die Vorstellung von der Zugehörigkeit des Teiles zur Gesamtheit eine Stärkung erfährt.

SECHSTES KAPITEL.

Hieronymus Bosch.

Gerhard David steht trotz mancher Neuerungen, die er vor allem auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei bringt, noch durchaus auf dem Boden der kirchlichen Kunst des 15. Jahrhunderts und seine religiösen Darstellungen tragen noch den Charakter von Andachtsbildern. Die ruhige Schönheit seiner Gestalten, die sanfte Anmut seiner Landschaften, der tiefe Friede, der über ihnen liegt, alles ist darauf berechnet, den Beschauer aus dem Gedankenkreise des alltäglichen Lebens in die andächtige beschauliche Stimmung zu versetzen, wie sie dem Besucher des Gotteshauses ziemt. Sein künstlerisches Schaffen bewegt sich noch unentwegt in den Bahnen der kirchlichen Kunsttradition und keine Andeutung, kein Hauch jenes gewaltigen Umschwungs, der sich in den Niederlanden bereits gegen das Ende seines Lebens vorzubereiten beginnt, ist in seinen Werken wahrzunehmen. Holländer von Geburt, ist er dennoch Vertreter jener weniger national, mehr kirchlich gefärbten Richtung der niederländischen Kunst, welche in der Folgezeit vor allem in den vlämischen Provinzen ihre Anhänger finden sollte, während sich die holländischen zum Zentrum der streng nationalen profanen Kunst emporschwingen. Doch der Gegensatz zwischen diesen beiden Kunstrichtungen, der in engem Zusammenhang mit der geistigen und politischen Entwicklung des niederländischen Volkslebens steht, beginnt sich schon zu Lebzeiten Gerhard Davids fühlbar zu machen.

Sein Landes- und Zeitgenosse Hieronymus Bosch ist der erste Vertreter einer Kunst, die nicht mehr ausschliesslich auf kirchlich-religiösen Grundlagen aufgebaut ist, sondern in den Anschauungen des Volks, im Volksleben, im Volksglauben wurzelt. In seinen Werken beginnt sich jene Umgestaltung der kirchlichen in eine profane Kunst vorzubereiten, deren Resultat in den holländischen Provinzen ein Jahrhundert später das völlige Erlöschen der ersteren ist.

Wie seine holländischen Nachfolger ist Hieronymus Bosch durchaus Charakteristiker, durchaus Naturalist. Seine unerbittliche Wahrheitsliebe lässt ihn das Leben in seinem ganzen Realismus, in seiner ganzen Derbheit schildern und selbst vor dem Göttlichen, Heiligen nicht Halt machen, welches er wie die Vorgänge des Alltagslebens in ein nüchternes menschliches Gewand hüllt. Mit seinem ganzen Kunstempfinden unmittelbar in der Natur wurzelnd, sucht Hieronymus Bosch entsprechende Gebiete für die Betätigung dieser seiner Begabung und er findet sie in der Beobachtung und dem Studium heimischen Volkslebens, heimischer Sitten und heimischer Natur. Er stellt das Volk in seiner ganzen Urwüchsigkeit dar, er schildert seine Spiele, seine Belustigungen und seine täglichen Beschäftigungen und gibt ein Stück seines Geisteslebens, seiner Lebensweisheit, indem er es uns in seinen Sprüchwörtern vorführt. Kurz er ist der nationale Sittenmaler in des Wortes vollster Bedeutung. Seine uns noch erhaltenen Werke, wie der Heuwagen im Kloster Escorial, die Operation am Kopfe im Pradomuseum zu Madrid, ferner die in graphischer Reproduktion erhaltenen Arbeiten, wie die Geldgier, die holländische Küche und die Parabel von den Blinden, endlich die dokumentarisch überlieferten Werke, wie die Hochzeit, der flandrische Tanz, der Schlittschuhläufer, der Kampf des Faschings mit den Fasten, legen ein beredtes Zeugnis davon ab, einen wie breiten Raum dieser Typus von Darstellungen in seiner Kunst einnahm.[1]

Auch dort wo er religiöse Themen behandelt, zeigt sich, wie schon erwähnt, das Streben, dieselben so zu wählen, dass ihm neben der Wiedergabe des eigentlichen religiösen Vorganges die

---

[1] Vgl. K. Justi, Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. Jahrg. 1889.

Freiheit zur Betätigung seiner auf das Realistische, Bizarre gerichteten Begabung bleibt.

In erster Linie seien hier die Diablerien genannt, als deren Begründer Hieronymus Bosch mit Recht angesehen werden kann. Wohl finden sich schon in den Arbeiten der Meister des 15. Jahrhunderts, wie in dem Jan van Eyk zugeschriebenen Jüngsten Gericht der Eremitage zu Petersburg, dem den gleichen Gegenstand behandelnden Bilde des Petrus Cristus im Museum zu Berlin, des Rogier van der Weyden im Hospital zu Beaune und des Hans Memling in der Marienkirche zu Danzig Darstellungen des Höllenschlundes mit seinen Schrecken, diese ordnen sich aber dem leitenden religiösen Gedanken vollständig unter und bilden gleichsam nur dessen Beiwerk. Hieronymus Bosch macht sie zum eigentlichen Gegenstand, er erweitert und vertieft sie, und gestaltet sie geradezu zu höllischen Sittenbildern um, während der eigentliche religiöse Gegenstand nur als Vorwand dient.

Auch in der Behandlung der Landschaft zeigt sich den Vertretern der religiös-kirchlichen Richtung gegenüber ein grundlegender Unterschied. Wie die brabanter Schule und zuletzt Gerhard David den Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung des spezifisch vlämischen Zweiges der Landschaftsmalerei bildet, so ist es Hieronymus Bosch für jenen vlämisch-holländischen Zweig, der durch Pieter Brueghel den älteren, Jakob Grimmer und die frühesten holländischen Stimmungsmaler wie Hendrik van Averkamp, Arent van Kabel, Esaias van de Velde vertreten wird. Im Kirchenbilde des 15. und 16. Jahrhunderts harmoniert die Landschaft in der ihr eigenen feierlichen Stimmung mit dem Charakter der Szenen, denen sie als Hintergrund dient und ergänzt mit ihren sanften Linien, ihren lieblichen Motiven die beschauliche Wirkung des religiösen Vorgangs.

Bei Hieronymus Bosch dagegen tritt das idyllische Beschauliche vor dem Eindruck des Ernsten, Grossen der freien Natur entschieden zurück. Es ist die schlichte Grösse der heimischen Ebenen, die Wildnis mit all ihren Schrecken und erhabenen Reizen, die Elegie der Einsamkeit die er in seinen Bildern wiederzugeben sucht. Obzwar in ihrer primitiven Herbheit, in ihrem Mangel an Perspektive und dem Fehlen einer harmonischen Linienführung den Landschaftskompositionen Gerhard Davids nachstehend,

sind sie diesen doch, was die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der Naturauffassung betrifft, überlegen und ungleich reicher an Entwicklungsmöglichkeiten.

In der perspektivischen Konstruktion zeigen sich die Landschaften des Hieronymus Bosch denen der frühen holländischen Meister wie Geertgen van Haarlem[1] und Cornelis Engelbrechtsen insofern verwandt, als der Standpunkt des Beschauers verhältnismässig tief und die Horizontlinie im allgemeinen sehr hoch liegt. In der Epiphanie des Pradomuseums zu Madrid verhält sich beispielsweise das Land zur Luft wie 4 : 1, der Augenpunkt für den figürlichen Teil der Darstellung liegt ganz unverhältnismässig niedriger als die Horizontlinie und ähnliches wiederholt sich in den beiden Triptychen der Wiener Gemäldegalerie. In der Raumgliederung tritt an die Stelle der diagonalen Kulisse und der vertikalen Richtungsmotive, wie wir sie in den Werken der brabanter Schule kennen gelernt haben, häufig die Zerlegung in horizontale Stufen oder Streifen, die in Bildern wie der madrider Epiphanie geradezu pedantisch durchgeführt ist und noch an Raumanlagen erinnert, wie sie das Horarium des Herzogs zu Berry im Schlosse Chantilly zeigt. Drei streng voneinander geschiedene Gründe bauen sich hier hintereinander auf, vorn das figürliche Podium, dem eine Zone vorwiegend landschaftlichen Charakters folgt, im Hintergrunde eine Reihe von Bauwerken, die die Landschaft gegen den Horizont zu begrenzt. Das figürliche Vordergrundpodium ist stark hervorgehoben und scharf von den landschaftlichen Gründen getrennt. Diese Betonung des Vordergrundes steht im engen Zusammenhang mit der Bedeutung, die Hieronymus Bosch der Figur in seinen Darstellungen einräumt. Während sie bei Dirk Bouts und Gerhard David bereits in den Raum hineinkomponiert erscheint und sich den Raumverhältnissen anpasst, nimmt sie in den Bildern des Hieronymus Bosch eine bevorzugte Stellung ein, beherrscht den Vordergrund und steht noch wie bei den frühen Meistern des 15. Jahrhunderts vor dem Bildraum, nicht in demselben. Erst in den weiter zurückliegenden Teilen der Darstellung passt sie sich der Umgebung an und erhält den Charakter der Staffage.

[1] Bezüglich dieses Meisters vergl. M. Friedländer, Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen. Jahrg. 1903.

Dass den Landschaften unseres Meisters trotz des zuweilen etwas unbeholfenen Aufbaus, trotz der unverkennbaren perspektivischen Fehler eine einheitliche und in mancher Hinsicht grossartige Gesamtwirkung eigen ist, hat seine Ursache wohl hauptsächlich darin, dass er sowohl in gegenständlicher als in farblicher Beziehung die Einheitlichkeit ihres Charakters zu wahren versteht. Während selbst Gerhard David und die frühesten Vertreter des reinen Landschaftsfachs noch dem Einfluss der objektivierenden Richtung unterliegen, der sich sowohl in der Wahl des Gegenstandes als auch in der Behandlung der Motive geltend macht, tritt in den Landschaften Boschs das Gegenständliche zurück. Er geht hier nicht mehr auf die Einzeldarstellung auf die Detailwirkung aus, sondern gibt die Landschaft in ihrer Gesamtwirkung wieder, ohne ihre Bestandteile jeden für sich ins Auge zu fassen; er drückt die Raumweite nicht mehr durch die Anzahl der Motive sondern durch die Grösse der Linien und durch das Verhältnis des Einzelmotivs zum Raum aus und zeigt sich in dieser Beziehung selbst Gerhard David überlegen.

Dieses Streben nach einheitlicher Gesamtwirkung zeigt sich vor allem in der farblichen Behandlung der Landschaft, deren Einzelfarben er noch in weit höherem Grade als Gerhard David dem Gesamtton unterordnet. Denn während letzterer nur eine gewisse Harmonie zwischen diesen beiden Faktoren anstrebt und sie so wählt, dass ihr Zusammenwirken eine harmonische Tonwirkung hervorzubringen geeignet ist, ist bei Hieronymus Bosch der Gesamtton gleichsam das primäre Moment und die Farbenunterschiede äussern sich innerhalb desselben nur als Nuancenunterschiede. So zeigt die Landschaft der Kreuztragung Christi im Kloster Escorial sowie die Darstellung des Paradieses (linker Flügel des Jüngsten Gerichts in der Akademie in Wien) einen mattgrünen Ton und die Landschaft im Hintergrund der Epiphanie ist auf einen lichten Goldton gestimmt, innerhalb dessen die einzelnen Details nur durch eine hellere oder dunklere Tonfärbung hervortreten. In dieser Hinsicht nähert er sich den holländischen Stimmungsmalern des 17. Jahrhunderts und stimmt auch darin mit ihnen überein, dass er zu Gunsten der Einheitlichkeit des Tons auf kräftigere Beleuchtungseffekte verzichtet, obzwar er gerade auf diesem Gebiete, wie beispielsweise im Nachtstück, in den Darstellungen

nächtlicher Feuersbrünste und seinen Unterweltdarstellungen eine hervorragende Begabung zeigt. Durchgehends ist es ein gleichmässiges zerstreutes Tageslicht, welches in seinen Landschaften herrscht, über denen sich ein wolkenloser blauer, nur gegen den Horizont zu aufgehellter Himmel ausbreitet. Hierin unterscheidet er sich grundsätzlich von den Meistern der flandrischen und den späteren Malern der brabanter Schule, wie Dirk Bouts und besonders Gerhard David, während er in Bezug auf Lichtführung und Farbengebung die gleichen Ziele verfolgt wie Rogier van der Weyden und der Meister von Flemalle. Gerhard David strebt eine konsequente Gliederung des Raums nach belichteten und beschatteten Zonen an, beginnt sich der raumvertiefenden Wirkung des Lichts bewusst zu werden und benützt es zur Hervorhebung der wichtigsten Teile der Darstellung und zur Loslösung vom Grunde. Auch die Zerlegung des Raums in mehrere farblich verschiedene Zonen soll nicht bloss die Wirkungen der Atmosphäre auf das Aussehen der Landschaft ausdrücken, sondern hat daneben den Zweck, die sich aufeinander projizierenden Geländekulissen und Terrainprofile farblich voneinander loszulösen und zu unterscheiden. Anders bei Hieronymus Bosch, dem es weniger um das rein körperliche Zurückgehen der Landschaft, um das plastische Hervortreten ihrer einzelnen Teile zu tun ist als vielmehr um die Wiedergabe des Luftraums, um das Zusammenwirken von Licht und Luft in der Landschaft. Da er alles in seinen Landschaften auf einen einheitlichen Gesamtton zu stimmen sucht, so vermeidet er es auch, die farbliche Harmonie durch eine all zu schroffe Differenzierung der verschiedenen Tiefenzonen zu stören und betont die allmähliche Aufhellung nach dem Horizont zu dem luftperspektivischen Farbenwechsel gegenüber. Wie kein anderer Meister dieser Epoche versteht er es, die Wirkungen der Atmosphäre auf die Verteilung des Lichts im landschaftlichen Raum wiederzugeben und erscheint auch in dieser Beziehung als Vorgänger der holländischen Luft- und Stimmungsmaler des 17. Jahrhunderts. Die Stimmung eines klaren Sommermogens, weht uns aus Landschaften, wie der der Anbetung der Könige im Pradomuseum zu Madrid entgegen, während wieder über anderen, wie der des Martyriums der heiligen Julia die ernste Stimmung des hereinbrechenden Abends mit seinen bläulichen Schatten zu liegen scheint.

Ist Hieronymus Bosch in seinen Tageslandschaften vorwiegend Tonmaler, so zeigt er im Nachtstück wie schon erwähnt eine nicht minder grosse Begabung für die Wiedergabe kräftiger Beleuchtungseffekte. Mit Meisterschaft versteht er es die Lichtwirkungen einer nächtlichen Feuersbrunst mit all ihren Nuancen mit ihren Reflexen darzustellen, wie die brennende Stadt im Hintergrund der Vision des hl. Antonius (linker Flügel des Triptychons Nr. 633 der Gemälde Sammlung des A. H. Kaiserhauses in Wien) beweist, die mit ihren vom grellen Feuerschein beleuchteten Giebeln, mit der von fliehenden Menschen belebten ganz in rötliches Zwielicht getauchten Bogenbrücke ein Meisterstück der Beleuchtungskunst bildet, welches sich verwandten Leistungen holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts würdig an die Seite stellen lässt.

In der Behandlung des Einzelmotivs zeigt sich neben der Tendenz, die Detailwirkung der Gesamtwirkung unterzuordnen, das Streben, gewisse besonders charakteristische Objekte aus der Masse der andern herauszuheben und das Augenmerk des Beschauers auf sie zu lenken. Hierin unterscheidet sich Bosch grundsätzlich von den Meistern der brabanter Schule und nähert sich der Schule der van Eyk. In der ersteren finden wir durchgehends den Hang, die verschiedenen Gattungen von Landschaftsmotiven in immer wiederkehrenden sich im wesentlichen gleich bleibenden Formen zur Darstellung zu bringen und auf diese Weise ein Schema herauszubilden, welches die Klassenmerkmale wiedergibt, ohne die individuellen Eigentümlichkeiten eines jeden einzelnen Objekts zu berücksichtigen. Die einzelnen Künstler unterscheiden sich innerhalb dieser Grenzen nur dadurch voneinander, dass sie die charakteristischen Merkmale der Gattung mehr oder weniger scharf und naturalistisch zu fassen verstehen. Bosch dagegen schematisiert nur dort, wo die Objekte in grösseren Massen also als Typus auftreten, während er sie dort, wo sie sich von ihresgleichen unterscheiden, mit all ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten wiedergibt. Am deutlichsten zeigt sich dies in der Behandlung der Bäume. Grössere Baumgruppen sind in seinen Landschaften meist schablonenhaft und steif wiedergegeben, während andererseits einzelne besonders charakteristische Individuen mit all ihren Einzelheiten dargestellt werden und so die Auf-

merksamkeit des Beschauers auf sich lenken, wie beispielsweise auf der Mitteltafel und dem rechten Seitenflügel der madrider Epiphanie, wo ein alter knorriger halb abgestorbener Eichenbaum aus der Masse der übrigen herausgehoben und sorgfältig bis ins kleinste durchgeführt ist. Diese Betonung der charakteristischen Merkmale einzelner Objekte anderen gleichartigen Objekten gegenüber, dieses Verlegen des Accents auf bestimmte besonders malerische Motive, welches schon in der Schule der van Eyk, wenn auch nicht so bewusst in Anwendung war, leitet eine neue differenzierende Richtung ein, welche zwischen den für die Eigenart des Landschaftsbildes bestimmenden malerischen und den nur für den Allgemeineindruck massgebenden Motiven unterscheidet, erstere hervorhebt, letztere aber in ihren allgemeinen Umrissen wiedergibt.

Als echter Bewohner der Ebene zeigt sich Hieronymus Bosch vollkommen unfähig, die Struktur des Berges oder Felsens einigermassen organisch richtig wiederzugeben. Den Berg bildet er, wie in der Epiphanie des Pradomuseums zu Madrid, insoweit er nicht als lang gezogener den Horizont begrenzender Höhenrücken gedacht ist, als runden symmetrischen Hügel, der mit den Dünenformationen seiner Heimat grosse Verwandtschaft hat, oder wie in der Versuchung des hl. Antonius der Ayuda zu Lissabon, und in dem Triptychon Nr. 651 der wiener Gemäldegalerie, als phantastisches Felsgebilde, das in seinen abenteuerlichen Formen, wild zerklüftet als steiler Felsturm ansteigend häufig eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den Felsbildungen des Hendrik Bles zeigt. An Kompositionen dieses Meisters, erinnert auch die Beschreibung, die van Mander von einer Flucht nach Aegypten gibt, deren landschaftlicher Hintergrund ein phantastisches Felsgebilde zeigt, welches in seinem Innern ein Einkehrwirtshaus birgt. Auch auf diesem Gebiete scheint also die Tätigkeit Boschs bahnbrechend gewirkt und zur Entwicklung jener phantastischen Richtung beigetragen zu haben, die während der Dauer des 16. Jahrhunderts die Landschaftsmalerei beherrscht.

Das merkwürdige Gemisch von Phantasten und strengem Naturalisten zeigt sich bei Hieronymus Bosch auch auf architektonischem Gebiet in einem Nebeneinander von schlichten niederländischen und abenteuerlichen exotischen Bauwerken, wie es in der schon mehrfach erwähnten Epiphanie hervortritt. Eine ärm-

liche halb verfallene niederländische Hütte mit zerbröckelten Lehmwänden und spitzen Strohdach dient dem figürlichen Vorgang als Schauplatz und ebenso mutet die Landschaft mit ihren strohgedeckten Gehöften, mit ihren Windmühlen durchaus niederländisch an. Im Gegensatz hiezu zeigt das im Hintergrund aufragende Jerusalem Monumentalbauten in den mannigfaltigsten und abenteuerlichsten Formen, die sich über dem Giebelgewirr der Stadt teils in der Gestalt assyrischer Stufentempel oder byzantinischer und orientalischer Kuppelbauten erheben, zuweilen aber auch Formen annehmen, die wohl ausschliesslich der Phantasie des Meisters entsprungen sein dürften, wie der glockenförmige Bau, welcher am weitesten vorgeschoben als Torturm der Stadtmauer dient und mit wenigen Veränderungen auf dem Juliatriptychon der Kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien, sowie in der von Dollmayer dem Jan Mandeyn zugeschriebenen Vision des hl. Antonius ebendaselbst wiederkehrt. Dass sich Hieronymus Bosch bei der Darstellung seiner phantastischen Architekturen etwa wie Hans Memling an bestimmte Vorbilder gehalten hat, ist umso weniger zu glauben, als er seine Heimat wahrscheinlich nie verlassen und daher nicht wie dieser Meister und andere Zeitgenossen, die Gelegenheit hatte, sich die Kenntnis fremder Baustile anzueignen. Das häufige Vorkommen jener auf den Tempelstil zurückgehenden Rundbauten, die bei den Andachtsmalern des 15. Jahrhunderts von den Brüdern van Eyk an in den meisten Darstellungen der Stadt Jerusalem wiederkehren, lässt vielmehr darauf schliessen, dass Bosch zum Teil aus diesen Quellen geschöpft und das Gesehene frei verarbeitet hat.

Auch auf rein technischem Gebiete nimmt Hieronymus Bosch seinen Zeitgenossen gegenüber eine Sonderstellung ein, bricht mit den Traditionen des 15. Jahrhunderts und erscheint in gewissem Sinne als Begründer einer neuen auf malerische Wirkungen ausgehenden Oeltechnik. Der glatte Vortrag, das vorwiegend zeichnerische Eingehen auf die kleinsten Details, welches die Schöpfungen dieser Epoche auszeichnet, ist seiner Malweise fremd. Sein Farbenauftrag ist breit und kernig und überall begegnet man dem Streben die Objekte in ihrer optischen Gesamtwirkung wiederzugeben. Er drückt die Form durchaus malerisch aus, d. h. die Farbe steht nicht mehr wie bei seinen Vorgängern im Dienste

der Linie, der Zeichnung, sondern die Form erscheint als ein Resultat des Zusammenwirkens von Licht und Farbe, des Zusammenwirkens von Farbenflecken und -flächen. Nicht mehr die Linie die von allen Zufälligkeiten befreite Form des Gegenstandes ist massgebend für seine Darstellung, sondern dessen Eigenschaften als Licht- und Farbenerscheinung im Luftraum. Am deutlichsten zeigt sich dies in der Behandlung der landschaftlichen Hintergründe des Martyriums der heiligen Julia, und des rechten Flügels der Epiphanie, deren breite und malerische Behandlung in keinem zeitgenössischen Werke nur annähernd erreicht wird. Während es als typisches Merkmal der Landschaften des 15. und zum Teil auch des 16. Jahrhunderts gelten kann, dass die Ferne mit derselben Gewissenhaftigkeit ausgeführt ist wie die nächste Nähe, sind die Hintergründe in den genannten Landschaften des Bosch locker und nur in grossen Zügen hingeworfen und das Detail rein skizzenhaft mit einer Breite behandelt, die an die Technik Joos de Mompers erinnert.

Was die Schulangehörigkeit Boschs betrifft, so schliesst Justi[1] aus der grossen Verwandtschaft der Figurentypen auf der Kreuztragung Christi im Kloster Escorial mit denjenigen der älteren Meister der brabanter Schule, dass diese einen starken Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung ausgeübt haben dürfte, eine Vermutung, für welche unter anderem auch die Uebereinstimmung der madrider Epiphanie mit der Geburt Christi des Meisters von Flemalle im Museum zu Dijon spricht. Jedenfalls deutet die Aehnlichkeit der Madonnentypen, die Auffassung des Christuskindes als kleinen hageren Knäbleins und die Wahl des Schauplatzes auf einen gewissen Zusammenhang zwischen den beiden Meistern. Dagegen würde die Behandlung der Hände mit ihren kurzen Fingern, mit ihrer breiten Palme auf den Einfluss Albert von Ouwaters schliessen lassen, wie er uns in der Auferweckung des Lazarus im berliner Museum entgegentritt.[2]

Die künstlerische Persönlichkeit Hieronymus Boschs ist neben

---

1 Justi, Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. Jahrg. 1889.

2 Hermann Dollmayer: Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Kunst. Jahrb. der Kunstsamml. d. A. H. Kaiserhauses. Jahrg. 1898.

der der Brüder van Eyk wohl die bedeutendste, welche das 15. Jahrhundert hervorbrachte. Geben erstere dem Kirchen- und Andachtsbilde die Gestalt, welche es sich während der folgenden zwei Jahrhunderte bewahren sollte, so liegen in den Werken Boschs bereits alle Ansätze für die weitere Entwicklung der nationalen und profanen niederländischen Kunst. Die religiöse Genredarstellung, das ländliche und bürgerliche Sittenbild, in dem der niederländische Volkscharakter sowie die nationale Eigenart des Künstlers am deutlichsten zum Ausdruck kommt, die dem Sittenbilde verwandte satyrisch-sinnbildliche Darstellung, als deren Hauptvertreter im 17. Jahrhundert Jan Steen auftritt, die grosse Gruppe der Diablerien, die besonders im 16. Jahrhundert blühen, sind in seinen Werken ebenso vorgebildet, wie die verschiedenen Zweige der Landschaftsmalerei, die Stimmungslandschaft, wie sie bei den holländischen Tonmalern ihre vollendetste Gestalt erhält, die abenteuerliche Phantasielandschaft, die in Hendrik Bles ihren hervorragendsten Vertreter findet, und das Nachtstück, die nächtliche Feuersbrunst, die im 16. Jahrhundert Pieter Schoubroeck, im 17. Aert van der Neer mit besonderer Vorliebe pflegen. Alle diese Zweige der profanen niederländischen Malerei zeigen sich bereits in ihren Anfangsstadien mehr oder minder entwickelt in den Werken des Hieronymus Bosch.

Es ist die Morgendämmerung einer neuen Zeit, neuer Ziele und Probleme, die mit dem Auftreten dieses ersten Vertreters der niederländischen Volkskunst anbricht, die Dämmerung der nationalen Renaissance der niederländischen Malerei.

Verzeichnis der benützten Literatur.

Baes, Edgar. Histoire de la peinture de paysage XIV—XVI siècle. Gand 1878

Berger, C. Beiträge zur Maltechnik. III Folge. München 1897.

Bock, F. Memlingstudien. Düsseldorf 1900.

Crowe and Cavalcaselle. The early Flemish painters. London 1857.

Crowe und Cavalcaselle. Deutsche wesentlich verbesserte Ausgabe von A. Springer. Leipzig 1875.

Dohme, R. Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. I. 1877.

Even, Ed. v. Thierry Bouts dit Stuerbout. Bruxelles 1861.

Frimmel, Th. v. Gemäldekunde. Leipzig 1894.

Frimmel, Th. v. Kleine Galeriestudien. Neue Folge. II. Lief. Wien 1895.

Frimmel, Th v. Galeriestudien. III. Folge IV. Lief. Leipzig 1899.

Friedländer, M. Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903.

Fromentin, Eug. Les maitres d'autrefois. 8. éd. Paris 1896.

Hasse, C. Kunststudien IV und V. Breslau 1892—1894.

Heures de Turin, les. Mit einleitendem Text v. P. Durrien. Paris 1902.

Hotho, H. G. Die Malerschule des Hubert v. Eyk nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Berlin 1855.

Hymans, H. Le livre des peintres de Carel v. Mander. Traduction notes et commentaires. Paris 1884.

Hymans, H. Les musées de Madrid. Paris 1896.

Hymans, H. L'exposition des Flamands à Bruges. Paris 1902.

Janitschek, H. Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Immerzeel, C. De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders Beeldhouwers Graveurs en Bouwmeesters. Amsterdam 1842.

Kämmerer, L. Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886.

Kämmerer, L. Hubert und Jan van Eyk. Bielefeld und Leipzig 1898.

Kämmerer, L. Memling. Bielefeld und Leipzig 1899.

Leitschuh, F. F. Das Wesen der Landschaftsmalerei. Strassburg 1898.
Pinchart, A. Archives des arts, sciences et lettres. Gand 1860—1881.
Reber, F. Geschichte der Malerei vom 14. bis Ende des 18. Jahrh. München 1894.
Rooses, M. Geschichte der Malerschule Antwerpens von Quintin Massys bis P. P. Rubens. Deutsche Uebersetzung von F. Reber. München 1889.
Rooses, M. Geschidenis der antwerpsche Schilderschool. Gent 1879.
Rosen, F. Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903. Kam mir erst nach Vollendung meines Manuskripts zu, wurde jedoch so weit dies noch möglich war berücksichtigt.
Vasari, G. Opere. 1550 - 1568. Florenz 1822—1823.
Voll, K. Die Werke des Jan van Eyk. Strassburg 1900.
Waagen, G. F. Ueber Hubert und Jan van Eyk. Breslau 1822.
Waagen, G. F. Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.
Wauters, A. J. Thierry Bouts dit Thierry de Haarlem et ses fils. Bruxelles 1863.
Wauters, A. J. Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles 1893.
Weale, J. Notes sur Jan van Eyk. London 1861.
Weale, J. Hans Memlinc. London 1901.
Weale, J. Historische Einleitung zum Katalog der brügger Leihausstellung 1902.
Woltmann, Woermann. Geschichte der Malerei II. Band. Leipzig 1882.



NEUJAHRSWÜNSCHE DES XV. JAHRHUNDERTS.

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL HEITZ

Mit 43 Abbildungen in Originalgrösse, wovon 14 auf Papier des XV. Jahrhunderts und 10 farbig. Preis M. 35.—

Nur in 100 Exemplaren gedruckt.

„Ich muss gestehen, dass mir selten ein Buch solche Freude bereitet hat.“

W. L. Schreiber, Zeitschrift für Bücherfreunde.

„Ein kunst- und culturhistorisch in gleicher Weise werthvolles Werk.“

Leipziger Illustrierte Zeitung.

PESTBLÄTTER DES XV. JAHRHUNDERTS.

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL HEITZ

Mit einleitendem Text von W. L. SCHREIBER.

41 Holzschnitte, Kupferstiche und Einblattdrucke, wovon 26 mit der Hand koloriert sind, in Originalgrösse. Preis M. 80.—

Nur in 100 Exemplaren hergestellt.

„Wir können stolz sein, dass ein deutscher Verleger ein so kostbares Werk publiciert hat.“

Repertorium für Kunstwissenschaft.

„Ein Meisterwerk der Reproduction.“

Literarisches Centralblatt.

„Hier ist wieder Mustergültiges geschaffen.“

Beilage zur Allgemeinen Zeitung.

GUSTAV SCHNEELI und PAUL HEITZ, Initialen von Hans Holbein. 16 Seiten und 1076 Initialen in Originalgrösse auf 104 Tafeln. M. 20.—

HEITZ, PAUL, Les Filigranes des Papiers contenus dans les Archives de la Ville de Strasbourg. 40 Tafeln mit 386 Abbildungen. 4°. M. 8.—

HEITZ, PAUL, Les Filigranes des Papiers contenus dans les incunables strasbourgeois de la Bibliothèque Impériale de Strasbourg. 36 Seiten Text, 50 Tafeln mit 1330 Abbildungen. 4°. M. 16.—

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900.)

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit 11 Tafeln. ℳ 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architectur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. Fritz Wolff. ℳ 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. Emil Jaeschke. ℳ 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. Jakob Prestel. Mit 7 Tafeln in Lithographie. ℳ 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. Otto Pelka. Mit 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von Neena Hamilton. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

7. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von Adolph Goldschmidt. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Von Dr. Jakob Prestel. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. ℳ 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von Albert Brach. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von Felix Witting. Mit 26 Abbildungen im Text. ℳ 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Alterthum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 44 Tafeln. ℳ 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. Walter Rothes. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend. Von Oskar Wulff. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. ℳ 12. —

14. Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman. Von Johnny Roosval. Mit 61 Abb. ℳ 6. —

Weitere Bände in Vorbereitung.

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Die Basler Gallusspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Professor Dr. Berthold Haendcke. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. ℳ 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrh. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. ℳ 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Tafeln. ℳ 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. ℳ 4. —

31. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Von A. Stolberg. Mit 20 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

32. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Von Fr. H. Hofmann. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. ℳ 12. —



